PRAHA 1900

Tomáš Vlček

Tomáš Vlček
PRAHA 1900

Kniha Tomáše Vlčka věnovaná vývoji kultury Prahy v letech 1890—1914 patří svým pojetím k dílům, která prohlubují vžitý obraz tohoto významného období a rozšiřují poznání dějin tvůrčího a uměleckého života našeho hlavního města. Autor se soustředil na dosud přehlížené rysy tohoto prostředí, které objevuje jako místo jedinečné atmosféry a mimořádné koncentrace tvůrčího myšlení, charakteristické pronikáním rozličných, často protikladných tendencí a prostředků moderní kultury. Do středu autorovy pozornosti se dostaly otázky vztahů vývoje výtvarného umění a literatury v různých žánrových a názorových vrstvách: poezií a malířstvím období historismu, symbolismu a secese počínaje a fotografií, plakátem, novinovou reportáží či diváckou podívanou průmyslových výstav a sportovních utkání konče. V tomto autorově pohledu, který překračuje tradiční vymezení uměleckohistorického hodnocení a soustřeďuje pozornost na nové souvislosti utváření moderní kultury, je hlavní přínos knihy. Kromě základních událostí, myšlenek a děl v ní čtenář najde celou řadu neznámých či zapomenutých obrazů a textů, které evokují působivou atmosféru života Prahy v době jejích rozsáhlých stavebních i civilizačních proměn na konci 19. a na počátku 20. století.

Na přední straně přebalu detail plakátu Arnošta Hofbauera pro recitační večer Hany Kvapilové z roku 1899.

PRAHA 1900

MIKOLÁŠ ALEŠ VILÍM AMORT FRANTA ANÝŽ OTAKAR AUŘEDNÍČEK

ANTONÍN BALŠÁNEK JAROSLAV BENDA BEDŘICH BENDELMAYER

PETR BEZRUČ FRANTIŠEK BÍLEK MATĚJ BLECHA ANNA BOUDOVÁ

ZDENKA BRAUNEROVÁ ARTHUR BREISKY MAX BROD OTOKAR BŘEZINA

KAREL MATĚJ ČAPEK-CHOD ALOIS DRYÁK FRANTIŠEK DRTIKOL

JOSEF FANTA JINDŘICH FIALKA IRMA GEISSLOVÁ FRANTIŠEK GELLNER

JOSEF GOČÁR OTTO GUTFREUND JAROSLAV HAŠEK JAN HERBEN

KAMIL HILBERT KAREL HLAVÁČEK JOSEF HLÁVKA

ARNOŠT HOFBAUER EMIL HOLÁREK JOSEF HOLEČEK JAROSLAV HOREJC

OTAKAR HOSTINSKÝ VÁCLAV HRADECKÝ ANTONÍN HUDEČEK

JOSEF CHOCHOL PAVEL JANÁK FELIX JENEWEIN RŮŽENA JESENSKÁ

MILOŠ JIRÁNEK ALOIS JIRÁSEK BOHUMIL KAFKA FRANZ KAFKA

BOHDAN KAMINSKÝ JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC FRANTIŠEK KAVÁN

MARIE LOUISA KIRSCHNEROVÁ EGON ERWIN KISCH

ANTONÍN KLÁŠTERSKÝ RICHARD KLENKA Z VLASTIMILU LADISLAV KLÍMA

CELDA KLOUČEK FRANTIŠEK KOBLIHA QUIDO KOCIAN

JAN KONŮPEK JAN KOTĚRA JAN KOULA FRANTIŠEK VÁCLAV KREJČÍ

LUDVÍK KUBA BOHUMIL KUBIŠTA FRANTIŠEK KUPKA JAROSLAV KVAPIL

HANA KVAPILOVÁ FRANTIŠEK KYSELA JOSEF LADA RICHARD LAUDA

OTAKAR LEBEDA PAUL LEPPIN EMANUEL Z LEŠEHRADU

ADOLF LIEBSCHER KAREL LIEBSCHER EMIL ARTUR LONGEN

ANTONÍN MACEK JOSEF SVATOPLUK MACHAR ANTONÍN MAJER

JOSEF MAŘATKA LUDĚK MAROLD MILOŠ MARTEN

GUSTAV MEYRINK JAN MINAŘÍK JOSEF MOCKER ALOIS MRŠTÍK

VILÉM MRŠTÍK ALFONS MUCHA BEDŘICH MÜNZBERGER

JOSEF VÁCLAV MYSLBEK KAREL MYSLBEK

OTAKAR NEJEDLÝ ZDENĚK NEJEDLÝ JOSEF LADISLAV NĚMEC

STANISLAV KOSTKA NEUMANN ARNE NOVÁK OTAKAR NOVOTNÝ

FRIEDRICH OHMANN VIKTOR OLIVA JAN OPOLSKÝ EMIL ORLIK

ANTONÍN PREIFFER MAX PIRNER OSVALD POLÍVKA JAN PREISLER

VOJTĚCH PREISSIG JINDŘICH PRUCHA VÁCLAV RADIMSKÝ

RAINER MARIA RILKE VÁCLAV ROŠTLAPIL JOSEF SAKAŘ HUGO SALUS

HUBERT GORDON SCHAUER ARTUŠ SCHEINER JAKUB SCHIKANEDER

HANUŠ SCHWAIGER ANTONÍN SLAVÍČEK ANTONÍN SOVA JIŘÍ STIBRAL

VIKTOR STRETTI STANISLAV SUCHARDA RŮŽENA SVOBODOVÁ

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA LADISLAV ŠALOUN FRANTIŠEK TAVÍK ŠIMON

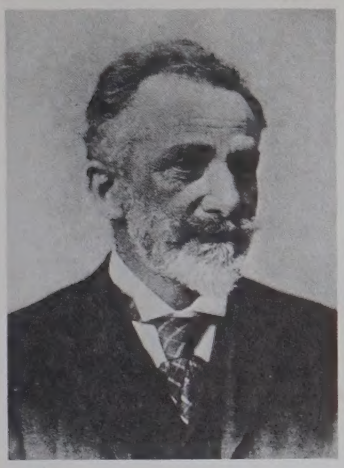
JOSEF KAREL ŠLEJHAR OTAKAR ŠPANIEL KAREL ŠPILLAR JAN ŠTURSA

MAX ŠVABINSKÝ OTAKAR THEER KAREL TOMAN JOŽA ÚPRKA

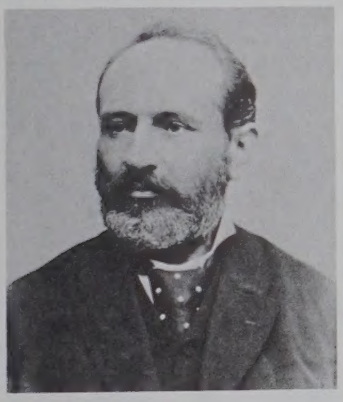
JOSEF VÁCHAL JAROSLAV VRCHLICKÝ FRANZ WERFEL ANTONÍN WIEHL

JOSEF ZASCHE JULIUS ZEYER LUISA ZIKOVÁ VLADIMÍR ŽUPANSKÝ

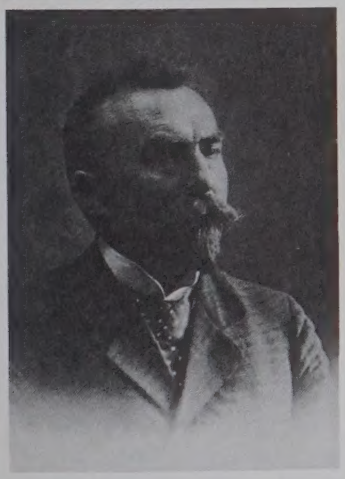
JULIUS ZEYER



BEDŘICH MÜNZBERGER



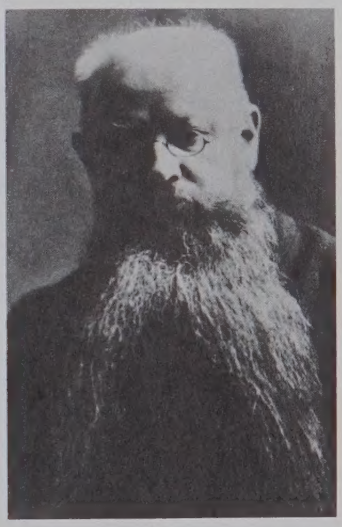
JOSEF KAREL ŠLEJHAR



VIKTOR OLIVA

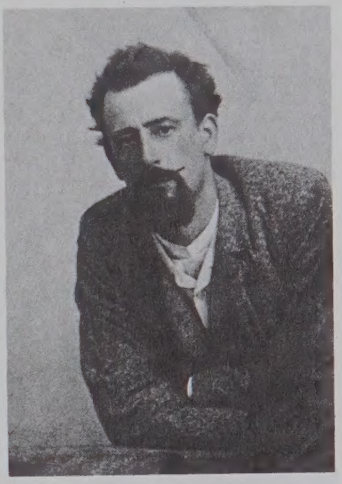
KAREL VÍTĚZSLAV MAŠEK

JOSEF HOLEČEK

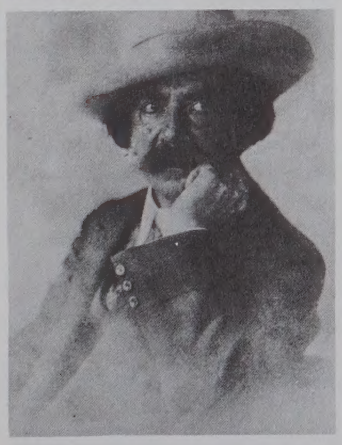


KAREL MATĚJ ČAPEK

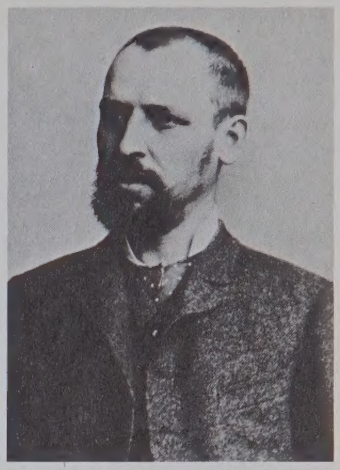
JAKUB SCHIKANEDER



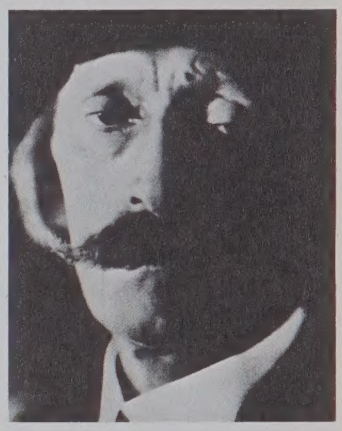
BOHDAN KAMINSKÝ



JOSEF VÁCLAV MYSLBEK



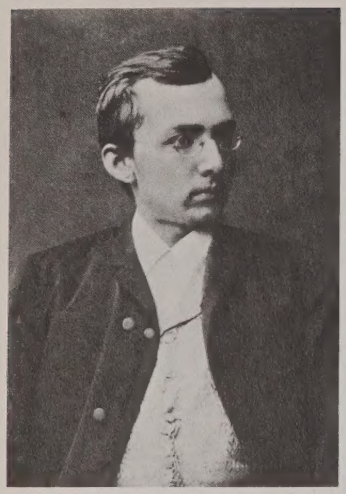
HUGO SALUS



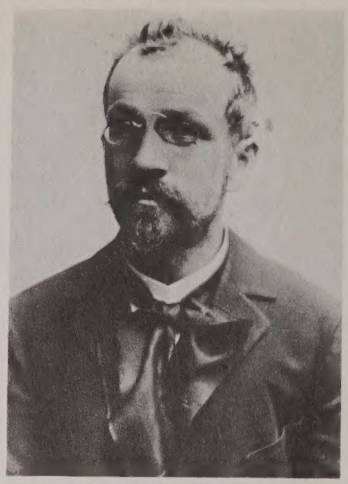
ZDENKA BRAUNEROVÁ

SPOLEČNOST MAHÁBHÁRATA (ZLEVA 1. LUDĚK MAROLD, 3. VIKTOR OLIVA, 7. MIKOLÁŠ ALEŠ, 8. BOHDAN KAMINSKÝ, 9. JAKUB ARBES, 14. KAREL MAŠEK)

OTOKAR BŘEZINA



VILÉM MRŠTÍK



ANTONÍN MACEK

OTAKAR THEER

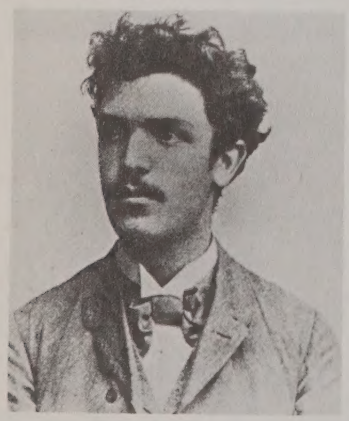
ANTONÍN SOVA

HANA KVAPILOVÁ

RŮŽENA SVOBODOVÁ

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA

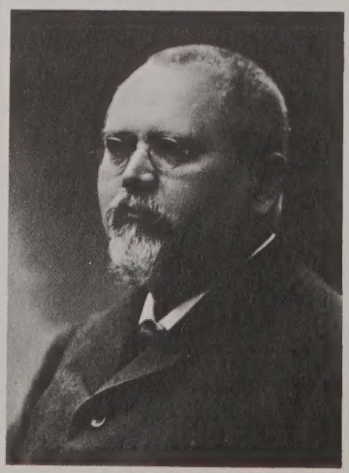
KAREL HLAVÁČEK



FRANTIŠEK BÍLEK

ANTONÍN KLÁŠTERSKÝ

JAN HERBEN



JAROSLAV KVAPIL

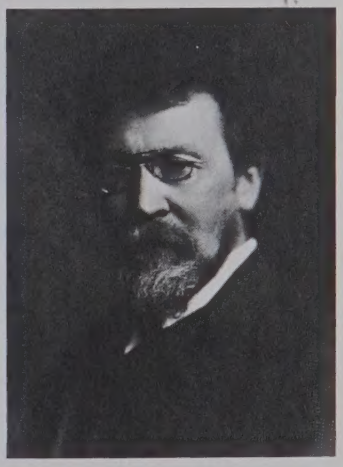
STANISLAV KOSTKA NEUMANN

JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC

ARNOŠT HOFBAUER A MILOŠ JIRÁNEK

OSVALD POLÍVKA

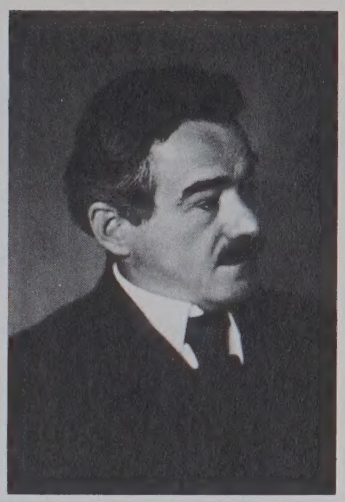
JOSEF FANTA



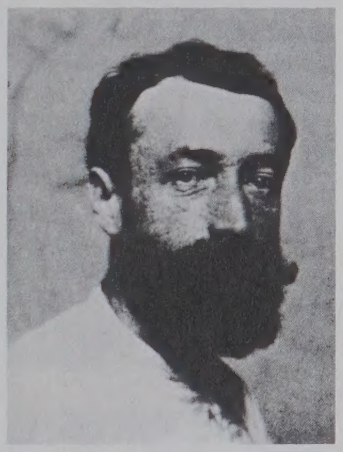
JIŘÍ STIBRAL

ANNA BOUDOVÁ

JAN PREISLER



FRANTIŠEK KUPKA

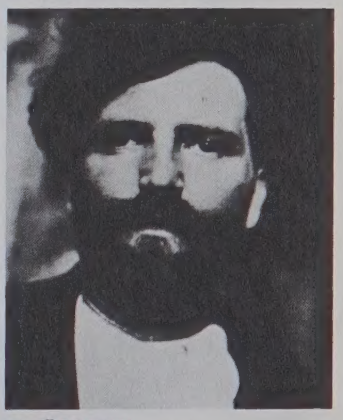


JAN KOTĚRA

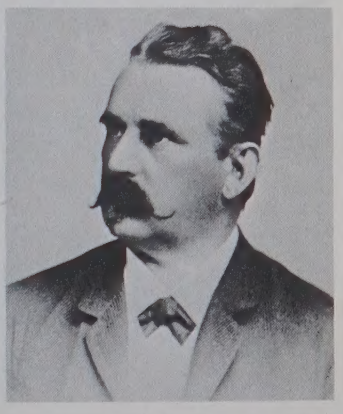
ANTONÍN SLAVÍČEK

VOJTĚCH PREISSIG

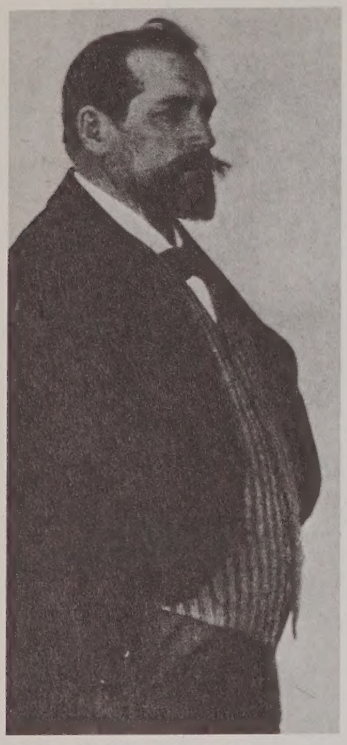
ALFONS MUCHA



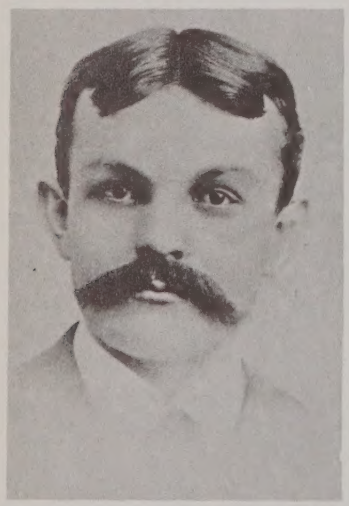
MATĚJ BLECHA



STANISLAV SUCHARDA

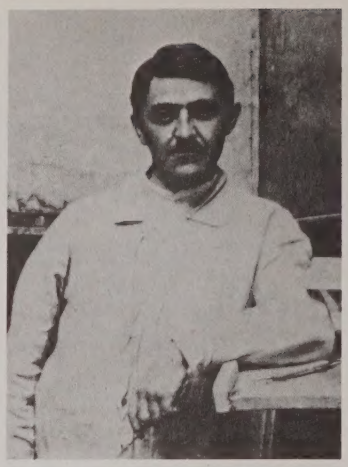


JOSEF SVATOPLUK MACHAR

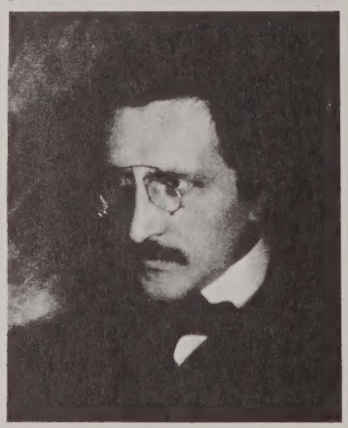


JAROSLAV HAŠEK

JAN ŠTURSA



JOSEF VÁCHAL



FRANZ KAFKA

MILOŠ MARTEN

ARTUŠ SCHEINER: KARIKATURA, LITOGRAFIE (1904),

ZLEVA JAN ŠTENC, STANISLAV SUCHARDA, ARTUŠ SCHEINER, JAN KOTĚRA, VLADIMÍR ŽUPANSKÝ

Tomáš Vlček

PRAHA 1900

Studie
k dějinám kultury
a umění Prahy
v letech
1890—1914

PANORAMA PRAHA 1986

Vojtěch Preissig,
návrh dekorativního vzoru,
1903—1905.

Lektorovali:
PhDr. Jiří Dvorský, CSc.,
Prof. Dr. Karel Hausenblas, DrSc.,
PhDr. Zdeněk Míka, CSc.,
PhDr. Radko Pytlík, CSc.,
PhDr. Petr Wittlich, CSc.

© Tomáš Vlček, 1986
© Panorama, 1986

OBSAH

Úvod /11

I ECHO OPOJNÝCH SNŮ A OSUDOVÝCH VIZÍ

Zlatá Praha /15
Proroctví Libušino /16
Iluze a zklamání /17
Pražské nokturno /21
Rezonance života města a člověka /27

II SVĚT BLUDIŠTĚM

Proměna Prahy v moderní velkoměsto /50
Svědectví fotografie /52
Labyrint tisku /53
Čas boje a předtucha katastrofy /55
Filozofické názory a rozpory /59
Průmyslový rozvoj a pražské výstavy /62
Zemská výstava zvaná Jubilejní, 1891 /62
Národopisná výstava, 1895 /67
Výstava architektury a inženýrství, 1898 /68
Dělnická výstava, 1902 a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory, 1908 /70
Výtvarné umění a publikum /70
Život v bludišti /73
Typy z ulice /75
Absurdita doby a miméze labyrintu /80

III PŘESTAVBA

Architektonické téma /99
Stavební záměry a možnosti /100
Konstanty a varianty řeči pražské architektury /103
Oblasti stavební činnosti a stavební typy /106

IV HLAS ČLOVĚKA A DOBY V UMĚNÍ PŘELOMU STOLETÍ

V proudu individuálního myšlení /163
Hmota a smysly /166
Magické pouto ornamentu /169
Hlas touhy po ideálu: sen o minulosti, o tajemné a exotické kráse /175
Hlas rozumu a svědomí /182
Hlas marnosti /189
Vnitřní hlas /227
Hlas přírody a polyfonie života /236
Hlasy univerza /278
Echo skutečnosti /286

Osobnosti pražské kultury a jejich dílo v letech 1890—1914 /291
Výběr z literatury /312
Rejstřík osob /314

Autoři dobových snímků: Rudolf Bruner-Dvořák (č. 2, 30, 31, 32, 33, 35, 38, 39, 41, 43, 49, 86), V. J. Bufka (č. 178), Jan Czada (č. 44, 45, 50, 65, 70), František Drtikol (č. 15, 16, 17, 271, 277), Jindřich Eckert (č. 28, 97). Anonymní fotografie jsou z majetku Archívu hl. města Prahy, SÚPPOP (bývalý Štencův archív), archívu TJ Sparta a archívu Václava Chocholy.

Ostatní fotografie pořídili: Jan Čížek (č. 81, 110, 135, 136, 142, 149, 151, 152, 162, 174), Tomáš Dvořák (č. 105, 106, 107, 124, 134, 154, 170—172), Vladimír Fyman—NG (č. 22, 23, 224, 253, 260, 262, 270, 286), Jiří Hampl (č. 3, 76, 77, 79, 82, 83, 84, 99, 231, 236, 274, 275), Tibor Honty (č. 272), Petr Hron (č. 203), František Krejčí (č. 10, 11, 59, 199, 208, 217, 220, 228, 243, 246, 254, 261), Radka Kuščynská (č. 144, 147), Prokop Paul (č. 46, 202) a autor.

Léta 1890—1914 patří k nejsložitějším obdobím kulturního vývoje Prahy. Dodnes se do jejich hodnocení promítají rozpornosti tehdejšího života. Na jedné straně, ať už vědomě či nevědomě, tomuto období připisujeme krásná epiteta jako „Zlatá Praha" či „Praha magická", na druhé straně však těmito citovými projevy odbíháme od jejího vlastního dramatického vývoje, jejích tvůrčích zápasů.

„Co je Praha, čím je toto město člověku a národu, jaké je její místo a osud v dějinách?" To je okruh otázek, které se tehdy vynořily v pražské kultuře, aby otevřely prostory nové tvůrčí touze. Prvou působivou odpověď na tyto otázky nacházel člověk v mýtech. V nich se Praha zjevovala nejen vlastním obyvatelům, prožívajícím jednu z největších proměn města v jeho dějinách, ale i cizincům, rozpoznávajícím význam a možnosti této metropole střední Evropy. Připomeňme si dva téměř současné, a přitom zcela rozdílné výroky cizinců, které dokazují, jak působivá atmosféra města vedla k polaritám mytických představ.

Francouzský sochař Auguste Rodin napsal v dopise z roku 1902: „Praha je jedním z nejvelebnějších měst . . . připomínajících Dantův ráj."[1] Druhý výrok je od francouzského historika Ernesta Denise z roku 1905: „Florencie je elegantní . . . Benátky jsou nádherné, Paříž je rozkošná, Vídeň je rozmarná . . . Moskva je hieratická — Praha je tragická . . . Nikde nebyl život zmítanější, převraty častější, vášně šílenější, boje zuřivější a lítější . . ."[2]

V literární meditaci Miloše Martena z roku 1915 nazvané Nad městem se setkáváme s jinou mytickou představou, v níž je poutavá podoba a osud města shrnut do otázky: Je naše tvůrčí naděje jen projevem marných snah dějin tohoto města? „Tak jsem nad ním zde stál kdysi poprvní, navrátiv se, a snil jsem, že v něm najdu místo, závazek a právo života, který uzrál pro své určení. A zase na ně pohlížím a táži se, jaké neobjevené tajemství v něm zanechám, nepochopenou možnost provždy ztracenou."[3] Martenova reflexe jako by navazovala na většinu vizí města z doby přelomu století. Jaká tehdy skutečně Praha byla? Jaké byly její skutečné tvůrčí možnosti ukryté v mýtu?

Cílem mé práce je podat obraz života Prahy v jeho šíři a složitosti, a tak ukázat, že tajemství nespočívá v povrchních rovinách kuriózności a atraktivnosti prostředí, ale v jeho dynamických procesech. V prvních dvou kapitolách jsem chtěl zachytit poutavou a složitou skutečnost Prahy přelomu století. Ztráta kritérií věcného pohledu na svět, provázená pocitem dezorientace a vědomím hluboké společenské krize vedoucí k iluzívním únikům do světa zábavy a životní euforie, střetání odlišných jazykových kultur spolu s konfrontacemi místních tradic a moderní civilizace, to jsou některé z těch skutečností, které vytvořily specifické prostředí, v němž jako by se koncentrovaly naděje i obavy, nové možnosti a problémy světa na konci jedné a začátku druhé epochy. Proto jsem tu shromáždil heterogenní materiál, který v takové mnohotvárnosti nebývá zahrnován do uměleckohistorického pojednání. Z toho vyplynula i metoda lišící se od obvyklého uměleckohistorického výkladu. Tato práce nepostupuje jen tím směrem, aby v jádře umělecké tvorby odhalovala podstatné rysy dobové skutečnosti, ale aby uprostřed dění historické, mnohotvárné skutečnosti objevila prameny, motivy a témata umělecké tvorby.

Mnohotvárnost života, ponechaná v kapitole Svět bludištěm v té rozmanitosti, s jakou se s ní setkával člověk doby přelomu století, dává předpoklad k tomu, abychom mohli jasněji pochopit význam a charakter pražského výtvarného a slovesného umění té doby. V posledních dvou kapitolách se soustřeďuje pozornost na díla uvedená předcházejícím popisem a obrazem prostředí. Jimi kniha graduje nejen proto, že je uměleckohistorickou studií, ale i proto, že právě v dravém proudu vývoje umění přelomu století se nejvíce naplnily tvůrčí možnosti života, který daleko překročil omezení provinčnosti, přestože jejich údělem společnost v mnoha ohledech trpěla. Dodnes se traduje názor vzniklý v polemikách doby, že Praha přelomu století byla jen provinčním evropským městem, v němž bylo vše zaostalé a ubohé. Jedině mýtus vyvažoval toto provokující a protestující dobové tvrzení, jehož doslovné přijetí by znamenalo, že se zde všechno, co má nějaký širší význam, objevilo jen jakýmsi zázrakem. Taková odpověď nemůže uspokojit. Vynikající díla pražské kultury z tohoto období, která jsme všechna ještě ani dostatečně neocenili, nevznikla jen díky nějakým zvláštním, neznámým okolnostem, ale v myšlenkově a tvořivě bohatém kontextu kultury, nabývající v kontrastu k rozměrům historického města dynamičnosti moderní doby.

Kniha chce ukázat, že Praha přelomu století je i při svých relativně skromných možnostech velkým té-

[1] A. Rodin, z přípisu městské radě pražské, citováno podle Vincy Schwarz, Město vidím veliké, Praha 1940, s. 476

[2] E. Denis, Prague par Henri Hantich, préface par Ernest Denis, Paris 1905, citováno tamtéž, s. 483

[3] M. Marten, Nad městem, Praha 1917, s. 9

matem dějin evropské kultury, a to nejen proto, že odtud pochází několik osobností a děl, které zjevně vstoupily do dějin umění nové doby, ale především proto, že představuje kulturní prostředí, v němž se otázky krásy dostávaly neobyčejně blízko k otázkám pravdy. Zde si člověk vůči odcizené skutečnosti buržoazního světa uvědomoval nezastupitelnost a hodnotu své tvůrčí existence. Vnější skromnost doprovázela neobyčejná niterná tvořivost a původnost české kultury, v níž se do plurality rozvětvené umění soustřeďovalo k základním otázkám života a problémům doby. Ve vyhraněné poloze se k nim dobírala rozsahem ještě skromnější pražská německá kultura.

V starších dílech dějin moderního českého umění byl význam vývoje české a pražské kultury konce 19. a počátku 20. století již naznačen. Karel Teige ve své studii F. X. Šalda a devadesátá léta napsal: „Jestliže je epocha devadesátých let práva svému, obvykle jí přisuzovanému epitetu: památná, tedy proto, že byla tehdy důsledně, odvážně a radikálně otázka českého umění učiněna světovou a otázka světového umění a jeho vývoje staly se vlastními otázkami české umělecké tvorby."[4] V rámcovém zdůraznění nové kvality vývoje českého umění přelomu století, spočívající ve vyrovnání s vývojem evropským, však zůstával v pozadí význam vlastního prostředí. Nedoceněn zůstal specifický charakter pražské a české kultury, která přispěla k rozšíření základny moderního evropského umění a dospěla k řešení otázek, z nichž některé se uplatnily v jeho dalším vývoji až po desetiletích. Pražská společnost se v letech 1880—1914 musela vyrovnávat se stále složitější skutečností života moderní civilizace. Pro Prahu bylo tehdy charakteristické pronikání a mísení různých oblastí a rovin kultury a střetávání jejích rozličných genetických kořenů, zejména prvků jazykových a stylových. Tuto složitou situaci bylo umění Prahy schopno přijmout jako téma svého autentického tvůrčího poslání v některých případech již s předstihem před vývojem kultur jiných významných metropolí.

[4] K. Teige, F. X. Šalda a devadesátá léta, ve sborníku František Xaver Šalda, 1867 1937 1967, Praha 1968, s. 172

Bohatý tvůrčí život Prahy přelomu století podněcuje k novým pohledům na moderní umění a zejména k hledání souvislostí a paralel v dosud jednostranně oddělovaných oblastech kultury. Pokusil jsem se najít tyto vztahy ve dvou uměleckých oborech, ve výtvarném umění a literatuře, viděných v tvorbě tří generací: generace akademiků, generace devadesátých let a generace moderny. Stranou musely zůstat vztahy výtvarného umění a literatury k hudbě, jejichž specifika a rozsah přesahují možnosti této studie.

Hledal jsem místa tematického sepětí a logiky jednotlivých oblastí umění a stylových poloh umělecké tvorby a snažil jsem se najít přiměřený přístup k rozličným věcem a hodnotám kultury a umění Prahy v době přelomu století, kultury, kterou v širokém slova smyslu nazýváme secesní. Secese v užším smyslu představuje jednu z nejsoustřednějších poloh umění značného generačního vrstvení a názorového rozptylu, jehož hlavním tématem bylo hledání nové celistvosti života. Konfrontace života a umění a objevování možnosti jejich nového spojení nebylo zde jen dílem vnější inspirace mezinárodní secese, ale především dílem vlastního vývoje. Tento proces od chaosu, těžkostí a hořkostí doby k naději na celistvý a smysluplný život v širším významu, než představuje secese, má kniha doložit. Sleduje tak naději, kterou vložil svým hlubokým optimismem této době do vínku již v předvečer jejího nástupu Jan Neruda. Jasně postřehl složitost moderního života i jednotící charakter lidského pohledu na svět. Uplatnil jej v komplexnosti myšlení svých fejetonů a úvah i v esejistickém způsobu slovesného vyjádření. Esej rozvinula pak v naší kritice a teorii umění především generace devadesátých let. Objevně využila možnosti jejího syntetizujícího pojetí mnohotvárného života moderní doby. Na esejistický způsob myšlení a vyjadřování se snaží navázat i tato kniha. Psal jsem ji po svém, způsobem, který nejvíce odpovídal mé snaze i mým možnostem přiblížit se tomuto neobyčejně bohatému a složitému období ve vývoji našeho umění.

V Praze 20. 7. 1980 Tomáš Vlček

I

. . . je krásné jako žena,
je svůdné jako žena . . .
Miloš Marten

ECHO OPOJNÝCH SNŮ A OSUDOVÝCH VIZÍ

Zlatá Praha
Proroctví Libušino
Iluze a zklamání
Pražské nokturno
Rezonance života města a člověka

Zlatá Praha

Roku 1911 vytvořil František Drtikol v cyklu pražských motivů fotografii pouličního hudebníka: starý muž sešlého zevnějšku je zachycen, jak kráčí prázdným prostorem. Muž kráčí vážně, jako by byl postavou nějakého obřadu. S prorockým gestem, zdůrazněným dlouhou holí dodávající jistotu jeho chůzi, kontrastuje schýlená hlava tohoto patrně nevidomého hudebníka, pro nějž svět je složen ze zvuků a smyslových vjemů, které v ucelený obraz skládá jen jeho niterná představivost. Vážnost muže vyvolává dojem, že právě on vidí do hloubky otázek doby, že proniká k tajemstvím, která v desetiletích kolem roku 1900 nabyla v životě Prahy podoby sugestivní životní atmosféry.

Ve vážných i všedních projevech výtvarné a slovesné kultury se tehdy Praha objevila v řadě symbolických a mytických obrazů. Proti předcházejícím představám obrozenecké národní idelologie nabýval teď mýtus Prahy nové podoby. Pronikl k duši moderního člověka, ovládl nové prostředky jeho hromadného dorozumívání, a to především bohatě ilustrované časopisy a plakáty. Teprve teď se rozvinul až do nekrajnějších poloh své skryté podstaty, magie hraničních životních polarit: životní euforie a smrti, opojného lesku a zdrcující temnoty. Obě tyto polohy nacházíme v obrazech Prahy přelomu století současně. Avšak zatímco v umění výrazně působil pól hořkosti, v publicistice více upoutával pól štěstí.

Nejrozšířenější se tehdy stalo euforické pojmenování města Zlatá Praha. Původně byl tento název použit jako titul literárního časopisu tvořícího krátké intermezzo Lumíra[1] a na konci století se objevil znovu jako titul Ottova zábavného časopisu. O jeho nové oblibě promlouvají výrazně výtvarné práce malíře Viktora Olivy pro tento časopis. Město se v nich zjevuje v personifikacích ideálních krásek, jejichž rodokmen sahá až k bohyním antického starověku, Fámě a Fortuně.

[1] Zlatá Praha, časopis redigovaný Vítězslavem Hálkem v letech 1864—1865

Nebyl to však Oliva sám, kdo přijal konvenční a zcela již pokleslé tendenční téma akademismu, aby vyšel vstříc tomu proudu rozvířených nálad, v nichž se zjevovala přítomnost a budoucnost v nejpřijatelnějších souzvucích sebevědomého uspokojení s touhami třepotavých nadějí. Přímo programovým obrazem tohoto světa se stal vedle Olivových prací plakát Vojtěcha Hynaise pro Jubilejní výstavu, konanou v roce 1891.[2] Nad siluetou Hradčan a postavou lva se vznášejí na pozadí obláčky nadechnutého nebe alegorické bytosti životního štěstí. Je to kráska držící vysoko nad hlavou lipovou ratolest a andělíček s vavřínovým věncem v ruce, přichystaným k její korunovaci. I zde se sice setkáváme s tradičními atributy, které se hlásí ke klasickému pojetí, ale obraz sám již mluví o něčem novém. Neboť tato bohyně štěstí a patronka vědy, umění, průmyslu a zemědělství má v sobě něco vzrušivého, co přináší impresívní malířský rukopis a co zachycuje fotografie v momentkách dobového života.

[2] viz T. Vlček, Český plakát 1890—1914, Uměleckoprůmyslové muzeum-Obelisk, Praha 1972, č. kat. 38

I ve všech následujících pražských výstavních plakátech vydaných k podnikům, v nichž se předváděla hospodářská a kulturní vyspělost národa a jeho metropole, se setkáváme s alegorickými figurami, posvěcujícími zdejší konání atributy nesmrtelnosti a slávy.[3] Nejdále dospěl v této apoteóze šťastné vidiny Prahy Viktor Oliva v plakátu vydaném k Jubilejní výstavě roku 1908. Panoráma Hradčan se zde spojuje s alegorickou postavou charakterizující iluzi šťastné prosperity rozvíjejícího se města. V porovnání s Hynaisovým pojetím vidíme, že zde zmizela řada rekvizit, které na předešlém plakátu měly jasně vyznačit oblasti dosažených úspěchů ve vědě, umění, průmyslu a zemědělství. S nimi zmizela i řada narativních prostředků historizující ateliérové malby, dodávající citově nadnesenému Hynaisovu malířskému projevu míry věcné střízlivosti a rozumnosti. Olivův plakát se jich i při své naturalistické popisnosti vzdává. Jeho kráska, které sice zbyla ve vlasech snítka vavřínové ratolesti a která s ledabylou graciézností drží v ruce Merkurovu hůl, ozubené kolo, růži a několik klásků, jako by držela nějakou rekvizitu své garderóby, neoplývá již kromě vlastního obnaženého těla žádnými jinými atributy božství. Vše se soustředilo k jejím půvabům, vystaveným před zlatem zalitým panorámatem Prahy. Jejím světem není již svět věcných idejí, jejichž jednotlivými personifikacemi byla klasická božstva, ale svět dobových představ o pozemském ráji, uskutečňovaném v tomto okamžiku ve všech svých úchvatných podobách. Je to vize vytvořená z přání, zážitků a svůdných rolí, neznajících žádné tabu tradičního řádu života. Kráska

[3] 1891 plakát k Jubilejní výstavě od V. Hynaise, tamtéž, 1894 plakát k Národopisné výstavě od V. Hynaise, tamtéž, č. kat. 39 1898 plakát k Výstavě architektury a inženýrství od K. V. Maška, tamtéž, č. kat. 67 1908 plakát k jubilejní výstavě 1848—1908 od V. Olivy

s pootevřenými ústy hledí na zlatou Prahu, nad níž se paprskovitě rozevírá záře vycházejícího slunce. Vidina je úplná, Praha je zlatá. Oliva dovedl mýtus zlaté Prahy až k tautologii. Jeho kráska, která ve zjevném vzrušení vzhlíží k pražskému panorámatu, je jednou z oblíbených postav ikonografie české kultury 19. století, postavou uvádějící vidinu slavného města. Setkáváme se s ní na plakátech, obálkách knih, časopisů, v ilustracích i nástěnných malbách a plastikách interiérů a fasád secesních domů. Nikde jinde však není tajemné orákulum zázračné vize Prahy dovedeno do této polohy naivní otevřenosti, jako v tomto okázalém projevu městského folklóru. Zvrat naturalistického obrazu v zlaté mirákulum nese v sobě pečeť doby, která jakoby v předtuše svého konce nedává již čekat na ono štěstí, ke kterému ještě předcházející generace byla svolná směřovat postupnými kroky, a vede společnost prožívající zázraky technické revoluce k absolutistickým gestům.

Proroctví Libušino

V proudu těchto představ nově ožívá legenda o Libuši. Praha se stává nejen místem velkých, technicky civilizačních stavebních proměn, ale i místem přeludů a vizí. I v této době se sice ještě můžeme setkat s projevy obecné víry v novou budoucnost národa a města, jak tomu bylo ještě v generaci Národního divadla. Takovým příkladem je reliéf Stanislava Suchardy z roku 1902, nazvaný Praha a Vltava, který se snaží spojit ideu velkého návratu národa na výsluní historie se specifickými problémy sochařské formy — její monumentální ústrojnosti a živé impresionistické modelace.[4] Ale všechny tyto pokusy nemohou zůstat bez přitažlivosti, kterou přineslo nové umění, a bez polarit, kterými promlouval mýtus. Představa Prahy nabyla nového půvabu a tajemnosti. Tak se posunulo i téma Libuše a jejího věšteckého gesta od věcného patosu politické pravdy k imaginárnímu gestu niterného vidění a prožívání budoucnosti. Po generaci umělců Národního divadla setkáváme se s tvůrcem, který, na rozdíl od monumentálního typu Smetanových, Myslbekových a Alšových projevů, představil Libuši prožívající krásu města v jejím vizionářském opojení.

[4] srv. P. Wittlich, Praha našeho věku, Praha 1977, s. 176

V první polovině devadesátých let namaloval rozměrný obraz s námětem Libuše Karel Vítězslav Mašek. Teprve v nedávné době dostalo se této malbě zařazení mezi jedno z nejpůsobivějších děl evropského umění konce 19. století.[5]

[5] Le symbolisme, Bruxelles 1975, č. kat. 122

V zlatém řezu obrazu čtvercového formátu stojí při levém okraji v přísně vzpřímeném postoji kněžna. Její levá ruka držící lipovou ratolest je upažena tak kolmo, že přesně ortogonálně člení plochu obrazu. Symbolický charakter a síla věštecké vize je podtržena nejen výrazně abstraktním kompozičním uspořádáním obrazu, ale i jeho světelným a barevným řešením. Kněžna stojí před pozadím hvězdného nebe. Postava je podána s veristickým naturalismem předvádějícím obřadní úbor, ruce i diadémem ozdobenou hlavu. Upoutává pozornost jako orákulum, v němž je ukryto tajemství věštby. Jinde popisovaná vidina zlatého města je zde soustředěna do věšteckého gesta kněžny se schýlenou hlavou a nepřítomným pohledem. Sláva města je představena jako niterná imaginární záležitost, tkvící za povrchem jevového světa. Mašek otevřel nový pohled na město, naznačené zde jen abstraktně krajinnou topografií, poukázal na imaginativní roli mýtu i magickou působnost, tkvící jak v dekorativním uspořádání obrazu, tak i v obřadnosti a kráse jeho postavy. Jedinečným způsobem spojil dobový naturalismus s otázkou vidiny nového světa i s prohlubujícím se nepokojem lidského nitra, nabývajícího novou roli uprostřed generace, jíž se ztrácely tradiční jistoty orientace ve světě.

Z hlediska vývoje malířství je třeba vidět, že Maškova Libuše nalezla v mýtu téma hlubokého spojení nových prvků malířského vyjádření, které na jedné straně směřuje k přísné ornamentické skladebnosti a na druhé straně je soustředěno na světlo zachycené zde pointilistickým způsobem v systému skvrn barevného spektra. Akademická abstraktnost i veristická věcnost se zde tak spojily, že Maškův obraz se stal překvapivým, a proto i dlouho nepochopeným dílem českého malířství. Jeho jedinečnost nespočívá jen v působivém spojení výtvarných technik, ale v novém pocho-

pení tématu a jeho nové imaginativnosti, do níž se promítal národní mýtus. Libuše, to není už jen životností oplývající bytost zjevné fyzické síly a krásy; její krása je krásou mládí. Nesmlouvavého, absolutizujícího. Je to dospívající dítě. V její tváři je bolest i štěstí, sebevědomí i úzkost.

V Maškově díle přiblížily se polarity, v jejichž napětí se měnil pohled na Prahu a její život. Tento pohled se v nových podobách protikladností objevil v literatuře citově působivěji a spontánněji. Soustředění k tématu Prahy je zde věcí zesubjektivění i zintimnění tohoto pohledu, napovrch ještě zůstávajícího u co nejpřesněji vyznačených podob konkrétních věcí i jistot tradičních ideálů, v podstatě však již chápaných v nových, fantazií tvořených významech.

Iluze a zklamání

Tento posun v myšlení generace ještě odchované akademismem najdeme také v prozaickém díle prvního českého dekadentního básníka Julia Zeyera.[6] Zatímco ve starších Zeyerových básnických skladbách zůstala neobyčejná vizuální vnímavost a představivost autorova spojena s objekty jeho archeologických a historizujících zálib, jako je tomu v eposu Vyšehrad, v autobiografickém románu Jan Maria Plojhar se uvolňuje spolu se stylem jeho básnického vyjádření imaginace plná proměnlivých vizí, v nichž splývá podoba měnící se Prahy s rozcitlivělým srdcem jeho hrdiny. Konkrétní pohled přechází v chimérickou představu. V jednom místě tohoto románu Zeyer píše:

„Odtud byla přes prejzové střechy níže v hluboké cestě stojících domů vyhlídka na Prahu, na řeku, daleko za městem se v mlhách lesknoucí, vyhlídka krásy báječné. Zdála se Praha odtamtud jako město z pohádky a měnila vzezření své dle osvětlení; v slunci zdála se kusem orientu, v mlhách městem příšer, pod těžkými mraky, sem tam dlouhými paprsky bledého světla proniklými, městem tragickým, odsouzeným k nějakému strašlivému konci . . .“[7]

Čím více se ztotožňovala podoba města se stavy duše, čím více se hlediskem tohoto pohledu stávalo nitro vidoucího, tím dramatičtější a náhlejší jevily se proměny těchto představ. Ve srovnání s novými obrazy naplněnými rozpornostmi a kontrasty osobního vidění a prožívání skutečnosti, které se objevují v české literatuře počátku devadesátých let, působí Maškův obraz jen jako velkolepý příklad akademicky odosobněného pojetí ideálu.

Výtvarné umění nemělo na počátku devadesátých let prostředky pro plynulé vyjádření nového vnímání, nové citlivosti otevřené jak věcné skutečnosti, tak lyrické snovosti. To, co v Praze prožívá nastupující literární generace, nejprogresívnější část českého umění této doby, jakým způsobem se jí jeví a jaké prostředky volí k jejímu pojmenování, dokládá výrazně Vilém Mrštík. Spisovatel, který byl původně rozhodnut stát se malířem a jehož sen se nevyplnil, provádí nás na stránkách svých literárních děl, zejména románu Santa Lucia,[8] městem, v němž se mísí prvky naturalistického svědectví s impresívními obrazy. V jeho skladbě se objevuje město v kontrastních obrazech a personifikacích. Nejprve je to romantická vidina sentimentální dětské duše naplněné touhou po jiném světě a rozcitlivělé jeho romantickými legendami. Je to chiméra, která posedla celou nastupující generaci, jež „nespí v noci a ve dne blouzní po svůdné, v bílých párách se koupající, pohádkami vyzlacené Praze“.[9] Mrštík nám ukazuje obraz Prahy jako populární topografii legend a pohádek. Jeho hrdina . . . „s hlavou plnou pověstí o mytických postavách dějin touží po seznámení s místy, kde vznikly ty pověsti, kde jsou domovem pohádky o Kazi, Tetě, Libuši, Kroku . . . duše hádá, kde asi soudila své věrné ta, která byla . . . prozřetelná . . . čistá, těla cudného, mravů šlechetných, ku každému vlídná, zvláště ale líbezná . . . a kde, na kterém srázu skály nad řekou to vystoupila tenkrát . . . a v duchu věštním zvolala: Město vidím veliké, jehož sláva hvězd se dotýká!“[10]

Moravský student se obírá těmito představami a vzhlíží k Praze jako k nejsvětějšímu místu na světě. „Praha stává se tak vysněnou onou bytostí, svatyní, modlou, kterou každý spatřit touží a o ní sní . . .“[11]

Mirákulum zlaté Prahy zde nekončí. Mrštík se nenechává uspokojit promítnutými rajskými před-

[6] Především v autobiografickém románu Jan Maria Plojhar, pův. uveřejněno v Lumíru 1889

[7] tamtéž, citováno podle 13. vydání z r. 1927, s. 124

[8] V. Mrštík, Santa Lucia, Matice lidu 1893, roč. 27, č. 4—5. Následující citáty z vydání: V. Mrštík, Santa Lucia, SNKLU 1958

[9] tamtéž, s. 39

[10] tamtéž, s. 39

[11] tamtéž, s. 40

stavami města. Vyhrocuje jejich ideální zbarvení v kontrastu s osudem člověka, jehož toto vysněné město nechává bídně zemřít. Nemocniční lůžko, na němž umírá Mrštíkův hrdina Jordán, a zlatem snů opředené vize Prahy jsou vstupními obrazy románu Santa Lucia, v němž se obě protikladné polohy mísí a jedna s druhou převracejí hned s ostrostí sociálně formulovaného pohledu, hned s vroucností sebezničující láskou naplněného snu.

V souvislostech literatury konce století objevuje se Praha u Mrštíka jako významný článek ve vývoji utvářejícího se českého sociálního románu. Objevuje se tu však nejen jako vhodné místo sociální a duchovní kritiky, ale jako místo osudové, svazující jeho hrdinu zvláštním poutem vzrušujícího života.

„Skvostné defilé všech možných vyznání a kast, živá, ve výkladních skříních jak v zrcadle se vzhlížející výstava drahocenných těl a po zemi se vlekoucích látek, pestrá směs mužských i ženských rouch, prosycená parfumy teplých alkoven i čpavým puchem cigaret. Všechny ty látky, všechny ty ozdůbky, snad i ten klobouk s nezbytným kohoutím pérem, plovoucí právě uprostřed, i tu modrou, světle záplatovanou zástěru hokyně, snad i tu krvavou stuhu, která se na chvíli vznesla za černými kabáty, i ty psy, těsně kráčející u nohou svých pánů, holohlavé sklepníky s utahanými ubrusy v umaštěných kapsách i blouznivé ty oči krámských, které rozčileně vybíhaly ze skleněných dveří obchodů, všechno, i ten živý ruch lehkých a měkkých záhybů suken, kterými vítr povíval a na stranu stáčel splývavý tah jejich křivek, tytéž hřmotné křižovatky, třesoucí se dlažby, hvizdání a práskání kočárů, lomoz hodin, hřmění kol, všechen ten lesk a nádheru s bizarní ozdobou chudých, vlečky mizící za rohem ulic, mávání, kývání a volné, bezděčné pohyby rukou, tentýž shon a chvat od práce utíkajícího a k práci se vracejícího lidu, to všechno v plné, neustále se měnící a stále nové a nové, ne-li nádhernější podobě viděl Jordán i v Brně, ale zde zdálo se mu všechno jaksi jiné, všechno jaksi světlejší, módnější, čistší, davy hustší, boky tenčí, ulice širší, domy vyšší, kostely, paláce mohutnější, nebe velebnější, svět daleko krásnější a všechno jaksi bližší, známější . . ."[12]

[12] tamtéž, s. 138—139

Mrštíkovi „Praha byla klíčem jeho života, pohádkou bez konce, orákulem tajemného zření".[13] Stávala se mu životním symbolem a zjevovala se mu všemi svými vlastnostmi jako milovaná osoba — jako žena. Sled obrazů jeho románu je paralelním proudem zážitků odmítnutí a svodů, jimiž autobiograficky pojatého studenta zahrnuje město a v němž jej na jeho krátké a tragické životní pouti provází do zoufalého snu sevřené milostné dobrodružství. Praha jej lákala i fascinovala. Zjevovala se mu jako něžná milenka, jako matka, jako děvka.

[13] E. Sokol, Lidové noviny z 5. 3. 1912

„Šuměla za ním, temným hukotem provázela ztlumené vzdechy svých nenasytných úst, a když nemohla jinak, hlasitými výkřiky připomínala mu z dálky, že vlaky se blíží k jejímu tělu a nové a nové davy, nové a nové oběti se ztrácejí v bezedný její klín. Rozmrzen, rozhárán, na duši ztrhán neustálými těmi otřesy stále napjatých, stále živých a jako v ozvěně stále tam s tím proudem v jednom tempu chvějících nervů, zchváceným bezmocným krokem vracel se domů . . ."[14]

[14] V. Mrštík, Santa Lucia, SNKLU 1958, s. 222

Mrštíkovy představy a přirovnání, končící ve stále se stupňujících stavech horečného vidění, otevírají nastupující generaci nové cesty představivosti, v nichž se tradiční statický ideál plný jasu a líbeznosti dostává do konfrontací syrových životních zážitků a neodbytných niterných představ.

Vraťme se naposled k textu románu Santa Lucia jako jedinečnému příkladu symbolického srůstání protikladných představ. Zoufalému Jordánovi se zjevovala Praha čím dál krásnější.

„Všechny ty výbuchy zvuků, šeptání ulic, hluché pády klád, všechny ty prudké otřesy lehce zvířeného a tisícerými zvuky proudícího vzduchu splývaly tu v jeden veliký, široký, tu slaběji, tu silněji se ozývající chorál měst, kterým hučely tam dole nakupené jezy lidstva. Praha oddychovala v ránu, a jako by za jejími vzdechy i město měnilo svou tvář, když vítr přestal dýchat, za obrysy budov spustila se atmosféra světlých, měkkých mlh . . . Zdálo se, že se tak celá Praha chystá k veliké jakési slavnosti a že právě zažíhá v svých klínech oltáře. Čím dále k polednímu mraky rostly, šířily se a nabývaly hrozivého vzezření . . . K poledni už Prahy nebylo. Namístě ní zela prázdná, ohromná, hluboká jáma . . . Země jako by se propadla a jenom šumný, strašný ten hukot města . . . vycházel tam zdola z podzemí. Zdálo se, že to neviditelná, nepřehledná továrna pracuje a z plných prsou dýmá nový a nový, těžký, duši i těla ubíjející kouř. Mrtvo, pusto, smutno . . . nebylo vidět

nic, jenom ty těžké, kalné kusy dýmu, topící se v příboji mlh — roztřepaných, šedých jako rubáš kryjící nahotu své mrtvoly . . . Hrůzný a krásný pohled zároveň s jedinou tou černou dekorací z mlhy letícího ptáka, který zdlouhavým úmorným letem táhnul přímo nad městem, a již i ten jako by si cestu razil víc mlhami než vzduchem, umdléval v letu, dlouho a těžce letěl přes celý ten obraz nakupených chmur . . ."[15]

[15] tamtéž, s. 224—226

Praha konce století zjevuje se v nových, dříve neznámých obrazech. Vědomí onoho širokého životního proudu ústí v Mrštíkově románu do rychle se střídajících, přímo výtvarně chápaných obrazů předznamenávajících novou stylizaci, která sahá od impresionismu až k dekorativní secesi. Tragické podoby Prahy jsou stejně časté jako oslavné vize. Temné siluety zjevující se na nebi nad hradčanským panorámatem patří k častým metaforám národní tragédie. V náznacích symbolismu se tato nálada ozývá i v básni Karla Babánka Nad Prahou:

„Jdu nocí. Jak přízrak dóm k nebi ční z minulých dob,
a bývalé slávy jak zamlklý hrob . . .
A za řekou v mlhách a kouři, tam jiných už dní
spí znavené město a neklidně sní."[16]

[16] K. Babánek, Nad Prahou, prémie Spolku českých spisovatelů beletristů Máj, Praha 1912, nestr.

V proměnách a konfrontacích Prahy nalézal vyznění nejen národní, ale i sociální úděl. Konfrontacemi oslavné atmosféry Prahy se svědectvím života českého lidu otevřel nejpůsobivější sociální hymnus své doby Petr Bezruč. V básni Den Palackého píše: „Já viděl českých měst metropoli . . . Já viděl stožáry k nebesům plát, já viděl prapory do výše vlát, zřel chvojím a sametem krášlené město, zřel jásot tisíců k obloze hřmít, bílé zřel panny jsem v průvodě jít . . . a v tom moři nadšení stál jsem já tich . . ."[17]

[17] P. Bezruč, Den Palackého, Slezské písně, Praha 1909

Do představ Prahy zjevující se v ostrých protikladech zapadá i chvíle nejbolestnějšího životního tázání významného básníka českého symbolismu Otokara Březiny. I jemu se stává Praha osudovým tématem. Na první pohled abstraktní město jeho sbírky Větry od pólů je obrazem Prahy, jak dokládá dobová symbolistní interpretace Březinovy básně označující jeho vizi za město Máchova snu, za Prahu.[18] Je to však jen ohlas dobových představ, který je tu zabstraktněn a nově zkonkretizován do básně, jež je ohlasem smrti jeho matky.[19]

„V soumraku neznámém uzřel jsem město.
A slunce, zbledlé a zbavené záře, viselo nad ním,
nic víc než hvězda uprostřed hvězd.

Tisíce věží vyrostlo k oblakům a věže zbořené dávno
se zdvihaly stíny. Nesčetné davy se valily k branám a z bran,
k neznámým slavnostem zvonily hudby, průvody kajících táhly,
vojska se vracela z bojišť, v železech kráčeli vězni,
a stíny vystouply z hrobů, bloudily uprostřed davů
a hlas jejich mísil se do hlasu živých a vládl:
spojovali ruce neznámých, v polibky milenců padal jich úsměv,
kde mezi objetím prošli, ramena rozepjatá klesla,
a z jejich očí, nezavírajících se, teskných výčitkou viny,
svítila tajemná slunce a lila se ona záře,
jež topila Město a tisíce živých v své zádumčivé chvění.

I bloudil jsem samoten uprostřed množství, tep mého srdce
umíral v tepotu nesčetných srdcí živých i mrtvých . . ."[20]

[18] J. Deml, Hrad smrti, Praha 1912, s. 31 („. . . odvažuji se tvrditi, že jsem našel dvé analogií . . . „Hradu smrti" . . . Karla Hynka Máchy „Sen o Praze" a Otokara Březiny „Město" . . . O já vím, jest to jediné město světa, jest černé, vyschlé, ponuré, jako by bylo vykopáno ze ssutin biblické potopy již ve stavu zuhelnatění . . .")

[19] O. Králík, Otokar Březina, Praha 1948, s. 177

[20] O. Březina, Větry od pólů, Praha 1897, úryvek z básně Město

Vyhrocováním disonancí, sevřených v stavbě symbolických básnických výrazů, vystupují v Březinově obraze města temné stíny mrtvých. Tyto stíny, které dávají rozpětí jeho uměleckému výměru skutečnosti i pravost jeho osobní tvůrčí výpovědi, váží se k vizi města poznamenaného minulostí. Minulost, která už není generaci devadesátých let jen legendou, ale čímsi, co proniká do

bezprostředního psychického života, zastiňuje pak v obrazech města českého dekadentního básníka Jiřího Karáska všechna světla neměnných ideálů.[21]

[21] J. Karásek ze Lvovic, Gotická duše, Praha 1900, cit. podle vydání z r. 1921, Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic, Aventinum

Minulost se stala jedním z hlavních motivů dekadetní stylizace. Přiblížením minulosti se dekadentní básník táže po smyslu své existence, po tajemných souvislostech osudu člověka a města. Jeho cílem však není hledat výraz, který by využil zjevných rozporností k odvážnější stavbě uměleckého vyjádření, dávající proměnlivému a chaotickému světu principy nového řádu. V jeho románovém díle věnovaném gotické a barokní duši Prahy stává se „bolest z nemožnosti, by byl ustálen v pevný tvar kolísavý život" hlavním tématem, hlavním hrdinou.[22] I do Karáskova obrazu duše Prahy pronikají panoramatické pohledy na celé město, ale vyvolávají u básníka jen dojem neurčitého lomozícího prostoru.

[22] tamtéž, s. 5—6

Do tohoto obrazu bohatých vizuálních představ, v nichž splývá „barevné v bezbarvém, jasné v tmavém, světla v stínech",[23] ozývá se splín dekadence. Každý z široké škály konkrétních a fonických zážitků do něj ústí.

[23] tamtéž, s. 47

„Teď se rozezvučely nad Prahou večerní zvony . . . a jako ve vzpomínce se zdálo teď zvučeti všechno . . . Praha, její minulost se rozhovořila ve zvonech, pod padajícím soumrakem . . . cítil, jako by hovořili dalecí mrtví zvony. V tom okamžiku se mu zdálo, že nezměrné množství neviditelných mrtvých oživuje a plní ulice města a vchází pod střechy domů. Všechno hovořilo k němu o nesčíslných lidech, kteří tu žili před ním, stejně jako on toužili, by nakonec odešli v nicotu . . ."[24]

[24] tamtéž, s. 48

Karáskův román je složen z odlesků nenaplněných nadějí, nevyslovených pravd a osudů uboze ztroskotaných hrdinů, ať už literárních, jakým byl Mrštíkův Jordán, či skutečných, jakým byl mezi jinými básník nejsugestivnější zpěvnosti české symbolistní poezie Karel Hlaváček. Karáskův pohled je zcela obrácen k stavům duše, jejím melancholickým náladám vedoucím k novému prožívání již převzatých bolestných pravd a zkušeností dekadentní generace i města, v nichž básník shledává své vlastní rysy. Autostylizace mu umožňuje co nejužší přimknutí k jejich dědictví. V Karáskovi nachází představa Prahy básníka, jehož imaginace vynáší do nejvyšších sfér všechny jí připsané vlastnosti, kterými trpí básníkovo vlastní nitro. Gotická duše je v jeho vidině „chiméra snílka, jenž chtěl se opíti životem a kolem něhož sen života vlál stále jako neodstranitelný závoj — a jenž se domníval, že je k životu třeba, by byl uskutečněn ten sen".[25] Tragická vidina klamu je záměrně vybraným místem, ke kterému se básník přiklonil, inspirován četnými vzory naší literatury devadesátých let i soudobými mystickými představami. Našel si cestu, na níž mohl vizi Prahy podrobit kritériím symbolismu, kritériím absolutní nevyslovené pravdy a nezřené krásy. Česká duše, ztotožňovaná zde s Prahou, je mu ve své marné a tragické podobě nejbližší. V ní opěvuje „pravdu, jíž se nedočkala, krásu, jíž neokusila, světlo, jež k ní neproniklo".[26] Hledisko, kterým se Karáskovi stává klamná vidina, umožnilo mu vyhranit osobní styl a rozvinout fantaskní představivost, s níž prochází městem. Jeho autobiografický hrdina prochází „celou Prahou, všemi jejími kostely. Měsíce trvalo, kdy neproměnil slova se živou bytostí. Hovořil jen s mrtvými věcmi chrámů, kaplí, hrobek, ambitů . . . Probíhal kostely, nepokojný až k šílenství: . . cítil, že se ocitla jeho duše v očarovaném jejich kruhu. Spojoval život s nimi. Navazoval jej k jejich mystickému vlivu."[27] Všechny pokusy vymanit se z vlivu svých vlastních přeludů, ke kterým jej město láká, všechny jeho útěky z Prahy končí návraty a ještě těžšími stavy melancholie. Vzdává se zcela minulosti.

[25] tamtéž, s. 5

[26] tamtéž, s. 43

[27] tamtéž, s. 14

„Bylo zde všechno jako na hřbitově, kam sestupuje o půlnoci minulost se vzpomínkami jako s velkým smutečním procesím. Vše tu svíralo a drtilo . . . Zde bylo možno rozjímati a modliti se . . . Všechno splývalo posléze v jedinou hrůzu a šílenství náhle zkamenělé . . ."[28] Karáskova kresba prostředí přechází od barokních vizí k fatálním dekadentním náladám.

[28] tamtéž, s. 35

„Věděl, že nebude moci vyjíti ze zplesnivělé hrobky minulosti, kam sestoupil, vybaviti se ze začarovaného kruhu předrážděné krve a nervů, v němž mimo nadání vězel. Neboť nelze bez trestu se přiblížiti tomuto ovzduší. Jakmile se přiblížil, přestaly býti tyto věci mrtvy. Potměšilý záchvěj se vzkřísil v jejich smutku příšerně němém. Cítil, že jest podroben tíživému vlivu tajemných vztahů stejně jako tajemné osudovosti . . .[29] Byli uzavřeni všichni zde jako u vymřelém domě . . . Byl vel-

[29] tamtéž, s. 36

mi dojat blízkým zánikem všeho. Podmanila jej hypnosa smrti. Podivný cit se ho zmocnil: jako by vymřelo všechno již kolem, a jako by byl též již částkou toho mrtva. Ale smrtí jako by bylo též vyrovnáno všechno. Šel slavnostně dlažbou mrtvé Prahy. Zdálo se mu, že tu již sama věčnost chodí po prachu zetlení. Teď byl český národ a všechno, co s ním souviselo, něčím tak svatým, co bylo nutno milovat . . ."[30]

[30] tamtéž, s. 42—43

Karáskovo vyznání zvláštního stavu, v němž se obdiv k Praze převrací v bolest a láska v utrpení, je vyznáním generace. Na značně zúženém poli se Karáskovi daří dotvořit obrazy, s nimiž se setkáváme již dříve u Nerudy a Arbesa, konfrontující moderní duši s objekty historického prostředí. Karásek tuto dekadentně vyhraněnou vizi města gotické duše předznamenal v básni své první lyrické sbírky Zazděná okna, vydané roku 1894. Tématem stejnojmenné básně je údiv moderní duše, spatřující v konfrontacích s historickým objektem, starým palácem, hloubky tajemství nově vyvstávajících otázek bytí.

„Otvory příšerné a plné pavučin se na mne dívají strnule, jak oči slepců prázdné, vyhaslé, z otlučeného průčelí starého paláce . . .

Co za vámi tlí pohřbeno a zapomněno ve věčné, neproniknutelné temnotě . . .," zní slova Karáskovy básně[31], jejichž ozvěny nacházíme nejen v jeho již zmíněném pražském „psychickém" románu, ale i v různých obrazech téměř celé pražské literatury devadesátých let. Tajemství opřádá vidiny Prahy přelomu století. Proniká jak do těch projevů, které ve fantazii programově hledaly opravdovou oblast umění, tak i do těch, jimž zůstávala minuciózně popisovaná sféra viditelného světa výhradní jeho látkou.

[31] J. Karásek ze Lvovic, Zazděná okna, Praha 1894

S naturalismem, prosazujícím se v posledních desetiletích konce století a snažícím se nově dobrat podoby i smyslu světa v jeho psychologické interpretaci, se rozčeřily vody českého umění. Skutečnosti, která se zjevuje v mnohosti podob, odpovídal vývoj umění, rozvíjejícího se do plurality způsobů uměleckého vyjádření. Dominantním směrem, zůstávajícím nejblíže východiskům naturalismu, bylo historizující a zvláště pak soudobé, sociálně zaměřené umění. V nepřeberném množství přinášelo drobnou kresbou podané scény a zákoutí pražského prostředí. Třebaže v generaci radikálních uměleckých a duchovních projevů zůstávala drobná místopisná a mravoličná literatura a žánrové malířství jen doprovodem umění velkoryse viděných cílů, nacházíme právě zde jednu z charakteristických vizí Prahy té doby. Je to představa, jejíž genealogie sahá až k měšťanskému biedermaieru a jeho zájmu o svět věcí bezprostředně obklopujících člověka. Napovrch neměnný pohled na pražské památky a životní zákoutí nabývá tu však nových významů; ne snad proto, že by se převratně měnil novými formami vyjádření, ale proto, že se měnil svět, který získával nové podoby chaotického labyrintu civilizace, a obrazy ze starého, intimně známého prostředí v něm teď zaznívaly tóny idyly a jímavé nostalgie.

Pražské nokturno

Zatímco tvorba dekadentní generace programově zaměřená k hlubinám životní problematiky se soustřeďovala na minulost jako na nezacelenou ránu otevřenou vůči bezprostřednímu žití, v němž se Praha zjevovala jako osudové místo poutající tajemnou silou své historie, promítlo se její starobylé kouzlo do řady obrázků z každodenního staroměstského života. Mezi těmito napovrch statickými, jakoby jen stranou rozvířeného životního proudu zanechanými díly nacházíme dnes řadu projevů, pro které dříve pod světlem úzce chápané doktríny modernismu nezbývalo pozornosti. Jedním z těch stranou stojících malířů byl Jakub Schikaneder, generační druh tvůrců Národního divadla, spolužák Chittussiho a Alše, který se stal malířem něžného přednesu pražské tematiky. Schikanedrovy obrazy Prahy jsou jímavými díly básnivého snění, intimně uzavřeného do omezeného okruhu motivů a do určitého rámce způsobů výtvarného vyjádření. Nokturna pražských zákoutí, v nichž se ztrácejí drobné postavy do ticha rozptýleného světla, jsou náměty, se kterými Schikaneder prochází několik desetiletí od osmdesátých let 19. století až do dvacátých let století našeho. Je to údobí radikálních proměn skutečnosti, a zejmé-

na umělecké tvorby, kdy se měnily způsoby uměleckého vyjadřování počínaje naturalismem přes impresionismus, symbolismus, expresionismus až ke kubismu a nové imaginaci. Přesto však má jeho projev v sobě cosi, co drží celé dílo pohromadě a podivuhodně živě je váže ke své době: jedinečně zachycenou atmosféru Prahy. V každém jeho obraze jako by se vynořovala otázka zvláštní a tajemné nálady města.

Schikanedrovi se stala Praha tématem náročného malířského úkolu, jakým bylo spojení iluzívních a abstraktních, popisných a imaginativních forem malířského přednesu. Tajemná nálada města mu souzněla s otázkou malířského přednesu, jejíž řešení překračovalo úzký rámec devadesátých let. Tvůrčí období tohoto malířského vyjádření však nacházíme v některých soudobých literárních dílech. Podobnou atmosféru má například básnická sbírka Pražské motivy Antonína Klášterského[32]. I zde, podobně jako u Schikanedra, se utváří obraz města z přízračných substancí bílé barvy a světla a vizuální vjemy navíc jsou tu spojovány se zvukovými zážitky. Snad nejvýrazněji se tato interpretace pražského tématu objevuje v Klášterského básni Pražské nokturno.

[32] A. Klášterský, Pražské motivy, Praha 1893

„Je noc, a měsíc pohádkově svítí
nad spící Prahou, veliký a bílý,
a všude klid, jak když tu není žití,
jen řeka hučí, na sever jak pílí.
A modrá mlha nad řekou se chvěje,
vše v průsvitavý její závoj splývá,
že oko, které zírá do vln reje,
jak modrým sklem když v krajinu se dívá.

Pruh bílý, dlouhý padá do vln víru,
že leskne se to, jako v žule slída,
a mihá se to, jak když na klavíru
se černá klapka s bílou rychle střídá."[33]

[33] tamtéž

V Schikanedrově tvorbě se nokturna stala výraznou námětovou oblastí. Souzvuk obrazů malíře a básníka není náhodný. Je dokladem obdobných tendencí v malířství i literatuře zaujatých tematikou Prahy, kde přecházení k obrazům hudebních názvuků se stává výrazem zjitřelé citovosti, vnášející do idylických obrazů sugestivnost skrytého tajemství. Působivost Schikanedrových obrazů jemně procítěné barevné hmoty prozařované tajemným světlem a budovaných rukopisem drobných skvrn slévajících se do tvarů magicky ozářených předmětů je dílem niterného umělcova zaujetí městskou tematikou a její fantastičností.

V projevech devadesátých let se mísí naturalismus s fantaskností a věcnost s přecitlivělostí. Zatímco v Klášterského verších nacházíme eklektickou směs dojmů a obrazů převzatých z poezie Vrchlického školy i z nově se utvářejících proudů českého umění devadesátých let, v Schikanedrově tvorbě jsou podněty doby stylově stmeleny s prvky lyrických poloh českého umění druhé poloviny 19. století v daleko autentičtějším, vážnějším i působivějším uměleckém projevu. Jeho přesvědčivost výstižně charakterizují slova:

„Stesk, opuštěnost, samota, lidská bída naplňují atmosféru jeho tvorby a jsou obsahem jeho díla. Dumné bolestné zpěvy, které vyznívají zvučným táhlým akordem z jeho barevných tónů, v nichž linea a tvar jakoby tály, jako by se samy rozplývaly bezútěšným smutkem."[34]

[34] Viktor Šuman, úvod v katalogu posmrtné výstavy J. Schikanedra, Praha 1926

Význam Schikanedra zůstal kromě několika příležitostných připomenutí, z nichž je i uvedený citát, nedoceněn, a to nejen vzhledem k dílu samotnému, ale i k souvislostem, jež ovlivnily vývoj pražské kultury. Citovost plná melancholie, soucitu i něžné lyriky nacházela nové možnosti proniknout do témat i projevů umění, ať slovesných či výtvarných, a stala se čímsi specifickým, co umocňovalo kouzlo tajemné krásy Prahy. To nacházelo vyznání v řadě sentimentálně odstíněných pražských pohledů, viděných v rozličných významových kontextech. V prózách Růženy Jesenské se například objevilo ve spojitosti se sociální tematikou života ve staré Praze,[35] nových významů mystiky nabylo v románech pražského, německy píšícího spisovatele Gustava Meyrinka.[36] Tento

[35] Zejména Román dítěte, Praha 1905

[36] G. Meyrink, Golem, München 1915

autor jedné z nejproslulejších vizí Prahy patří k nejcharakterističtějším představitelům pražské německé kultury, která byla poznamenána mýtem staré Prahy snad ještě výrazněji než kultura česká. Stará Praha pro ni byla nostalgickou vzpomínkou na mizející tichý svět domova. Česká kultura se den za dnem stávala výraznější silou, stále více se upínající ke své budoucnosti. Pražská německá kultura se naopak ve svých uměleckých projevech ptala naléhavěji po minulosti, po tajemném poutu i kouzlu Prahy, které považovala především za své dědictví, za pouto svého života.

Meyrinkův román Golem, v němž se spojují přízraky tajemných postav pověstí pražského Židovského Města s proměnami Prahy přelomu století, je biografií spisovatele, jemuž se tajemnost Prahy stala osudnou. Zde prožíval dobrodružství svých představ inspirovaných kabalou a dalšími podobami mystických učení o druhém skutečném světě. Zde nacházel jevy, které k němu promlouvaly jako jevy jiného bytí, uvádějící vnímaná a sněná, eticky pojatá i esteticky prožívaná kritéria životních hodnot do hry záměn a symbolických nápovědí. Na konci románu, vypravovaného jako těžký sen, zjevuje se v Meyrinkově textu představa:

„Převozník mě veze přes Vltavu ve svém člunu, který je sbitý z osmi nehoblovaných prken, a vesluje komickými, křivými a trhavými pohyby. Žluté vody řeky narážejí na dřevo. Střechy Hradčan se v ranním slunci červeně lesknou.

Zmocňuje se mě nevýslovně slavnostní nálada. Jakýsi tiše se probouzející pocit jakoby z nějakého minulého bytí; svět kolem mi připadá jako začarovaný — snové poznání, jako bych občas žil na několika místech najednou.

Vystupuji . . . Stoupám opět vzhůru cestou, kterou jsem dnes ve spánku už jednou šel . . . U mých nohou leží město v prvním úsvitu jako vidina plná příslibů".[37]

[37] tamtéž, v citátech použito českého překladu Evy Pátkové: G. Meyrink, Golem, Praha 1970, s. 250—251

Meyrinkův román, vzniklý v desátých letech našeho století, se vrací do doby přelomu století nejen dějem, ale i vizemi města naplněnými fluidem extatického napětí podněcujícího fantazii, která v něm vidí tajemné přízraky a odposlouchává čarovné zvuky. I u něho se žánrové popisy dostávají do souvislosti procítěných představ, v nichž se zvuk spojuje s vizuálními obrazy. Tak je tomu v celé řadě scén, zvláště výrazně v jedné, zjevující se jako „třpyt ze zapomenuté, vzdálené země touhy" a situované na Pražský hrad do okolí katedrály sv. Víta.

„Na ulici ležela vrstva čerstvého sněhu . . . Odněkud ze vzdáleného bytu zaznívaly do večerního ticha tlumené, ztracené tóny harmonia. Padaly do této opuštěné končiny jako slzy melancholie."[38]

[38] tamtéž, s. 75

Zatímco Meyrink přestavěl fantastičnost Prahy pomocí vizuálních představ a zvukových zážitků ozařujících obrázky ze soudobého života, básníkovi Rilkovi se stala euforičnost podstatnou složkou vnitřní struktury utváření a působení jeho poezie. Rainer Maria Rilke je autorem, jehož vstup do uměleckého světa byl výrazně poznamenán emotivním kouzlem staré Prahy a jejími reflexemi českého a německého umění devadesátých let, v nichž se vizuální obrazy spojovaly s hudebně pojatými formami slovesného vyjádření. Jeho první básnická sbírka, jejíž část obsahuje básně věnované Praze,[39] má název Oběti domácím bohům (Larenopfer). S láskou i obdivem se básník přihlásil, obdobně jako další německy píšící pražský spisovatel Hugo Salus, nejen k české Praze a její dávné kultuře, ale i k současnému umění představovanému jak poezií Vrchlického, tak především tvorbou Zeyerovou.

[39] R. M. Rilke, Larenopfer, Praha 1896

Rilke nebyl vázán bezprostřední příslušností k českému umění procházejícímu vývojem ostrých názorových konfliktů. Daleko volněji, podle svého básnického naturelu dává vizím Prahy tvar, v němž se imaginativnost tajemství starého města i důvěrnost v něm oslovených věcí dostává do poezie nesoucí znaky moderní poetiky, přesahující stav jednotlivých nálad a jednotlivých pohledů. V básni Ve starém domě začíná Rilkova vidina obrazem volně se vlnícího panorámatu města naznačeného hudebním souzvukem slov, jejichž dnešní české ekvivalenty zní v překladu Oldřicha Vyhlídala:

„. . . přede mnou
Praha se v dálku volně vlní;
a dole pode mnou se plní
lehounkou tmou tou tajemnou."[40]

[40] R. M. Rilke, Obrazy a elegie, Praha 1974, překlad O. Vyhlídal, V. Holan a P. Eisner, s. 12

V básni se dále zjevuje na pozadí tohoto volně viděného obrazu svatomikulášská věž jako hlava obra a dům, do něhož doléhá příliv zvuků a světel města, jako úzkost duše zařeknuté slovem „amen". Rilke nechává promlouvat věci. Ať je to starý dům, barokní andělíček či pavučina drobného zákoutí, všechny nacházejí uplatnění v jeho imaginativním zpěvném verši. Melodicky jímavá zvučnost Rilkovy poezie je dílem básníka, majícího hluboký vztah k českému prostředí a jeho kultuře. Česká píseň ještě dříve, než Prahu opustil, souzněla mu se stavy zvláštního vzrušení plného bolestné nostalgie, kterou později ztotožnil se steskem po ztraceném domově a dětství.[41]

V hudebně pojatých verších přelévá se proud zážitků bezprostředně viděných věcí do končin snů a vzpomínek. Novoromantická sentimentalita, kterou jsou naplněny žánrové obrazy Prahy zmíněného proudu české i německé literatury devadesátých let, dostává se v Rilkově poezii na cestu vedoucí k novému chápání věcí a jejich tajemného, skrytého smyslu. Třebaže Rilkovy snivé pohledy na Prahu nemají svůj protějšek v české literatuře, Rilkova cesta z prostředí tajemného kouzla Prahy do světa nově vyslovených a viděných obrazů moderního umění má své analogie v rané tvorbě českého malíře a grafika Vojtěcha Preissiga. V jeho grafických obrazech Prahy z prvních let 20. století se zjevují ve své době již značně zbanalizovaná témata pražských pohledů s nevšední působivostí a krásou. Slova jednoho z předních českých výtvarníků a kritiků Miloše Jiránka, kterými uvedl Preissigovy grafické listy, přináleží stejně přesně Preissigovi jako Rilkovi. Jiránek o Preissigových obrazech píše: „Jsou to motivy často tak prosté, že jsme v denním životě chodili kolem nich nevšímavě, až umělec k našemu překvapení odhalil nám jejich intimní, netušenou krásu."[42] Staropražský motiv[43], Hradčanské panoráma[44], Sníh[45], motivy z barokní pražských zahrad[46], podobenství Vyšehradu v pohádkovém leptu Hrad na skále,[47] to je soubor témat v rozsáhlé kolekci Preissigovy secesní grafiky, rámcově se shodující s pražskými náměty Rilkovy poezie. V čem se zjevují analogie obou autorů nejpřesvědčivěji, je způsob, jakým oba umělci využili hudebních názvuků a stavů citové rozechvělosti příznačné pro atmosféru Prahy konce století a začlenili ji v samotnou strukturu uměleckého vyjádření. Zatímco Rilke těžil ze zkušeností prolínání dvou jazykových oblastí při utváření své hudebně pojaté poezie, nalezl Preissig nové poučení v tendencích hledajících výraz zvukových dimenzí proudu vizuálních zážitků teprve v Paříži, v blízkosti a bezprostředním vztahu s dílem Jamese McNeilla Whistlera. Preissig se s Whistlerem setkal v prostředí Muchova ateliéru, kde působil v letech 1898—1899.

V tomto rozhodujícím období své rané práce nachází Preissig ve Whistlerově tvorbě inspirativní vzor upoutávající ho nejen zjemnělostí výtvarného cítění, ale i způsoby a technikami výtvarného vyjádření. Bylo to Whistlerovo pojetí obrazu, komponovaného v náladách tvořených souzvuky barevných a světelných prvků, jež upoutalo Preissiga a načas rozhodlo o vývoji jeho tvorby. Preissig se cele soustředil na techniku tvořící obraz na základě souzvuku odstínů jedné či několika barev. Soustředil se na barevný lept, dovolující mu jak barevné, tak tvarové řešení obrazu se zvláštním využitím kompozičních principů analogických hudbě. Rozehrávání vztahů mezi hlavními formami tématu a jeho rezonancemi s vedlejšími formami, zejména však využití napětí vztahů těchto forem k prostoru plochy tisku analogickému tichu, dávalo Preissigovu projevu výraz, který byl ztotožněn s hudbou.[48] Preissigovy práce do roku 1904 vznikaly v Paříži. Jejich náměty však náležely domovu. Vzpomínka, která utkví v mysli a přetváří se ve výtvarnou představu, zůstala Preissigovi prostředkem inspirujícím jeho vidění i tehdy, kdy se na několik let vrátil zpět do Prahy. Jeho grafické listy s pražskou tematikou vznikaly jak v Paříži, tak v Praze, a dokonce i po roce 1910, kdy Preissig přesídlil do Spojených států amerických. Ty ranější byly zahrnuty v mapu barevných leptů, vydanou roku 1906. Lepty doprovází text Karla Domorázka-Mráze. Jeden z pražských námětů, nazvaný Ve stínu (Staropražský motiv), je zde popsán slovy:

„To město, nad jehož sto věžemi jako by ležela modravá atmosféra legend a bájí, bylo láskou celé řady století. Zvlažována krví byla jeho půda skoro bez ustání, požáry válek olizovaly jeho boky nenasytně — a přece znovu, znovu vyrůstalo vítězně stále krasší a krasší . . . A dodnes — třebas že nejhůř uškodily mu vlastních lidí ruce, nepřátelské jeho kráse k neuvěření — jeho ulicemi bloudí básník a malíř, bratři nadšení, a v jeho mlhách a sešeřelých koutech poetických architektur poklady hledají, jako se na starých hradech v tajemných půlnocích hledávají . . ."[49]

[41] srv. Karel Krejčí, doslov ke knize R. M. Rilke, Dech rodné země, Praha 1975. Zde Krejčí vysvětluje Rilkův vztah k Praze prostřednictvím analýzy jeho Dvou pražských povídek

[42] M. Jiránek, předmluva, Coloured Etchings by Vojtěch Preissig, New York 1906

[43] Barevná akvatinta z r. 1900, Coloured Etchings, č. 18

[44] Barevný lept Hradčany ve sněhu, 1907

[45] Barevný lept Sníh, 1905, Coloured Etchings, č. 19

[46] Čtyři pražské motivy, barevné akvatinty z r. 1912

[47] Barevný lept, 1905, Coloured Etchings, č. 11

[48] srv. dobové ohlasy Preissigovy výstavy z r. 1907, viz Čas, roč. XXI, č. 17 z 4. 5. 1907, a další referáty srv. T. Vlček, Baum im Schaffen Vojtěch Preissigs, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, sv. 21, 1976, s. 165—178

[49] Legenda k listu č. 18

Text, zůstávající daleko za sugestivností Preissigovy práce, snaží se vřadit Preissiga do oblasti pohádkových a symbolických představ slovy převzatými z prostředí literárních projevů konce století, zatímco Preissig se do ní již výrazně zapsal mluvou svého původního uměleckého vyjádření, dávajícího poetickým prvkům symbolismu originální tvar. Vidoucí básník a naslouchající malíř se v nich setkávají.

Jedním z nejvýraznějších Preissigových barevných leptů s pražskou tematikou je pohled na zasněžené panoráma Hradčan z roku 1907. Obraz působí napětím, tak charakteristickým pro Rilkovy pražské verše přecházející od konkrétních věcí k snům, napětím, jež u Preissiga nabývá nového významu. Ve vyhraněných formách se v něm setkává jak zostřená věcnost vidění, inspirovaná zkušeností Preissiga-fotografa, se zjevnou pohádkovou snovostí, tak i materiálně zpředmětněný proces utváření grafického listu za pomoci zjevných mechanických a chemických postupů s abstraktním řádem uspořádání obrazu. Do jemně odstíněného prostoru, prostoupeného bílými skvrnami vloček padajícího sněhu, zjevujícími se před naznačenou siluetou hradčanského panorámatu, zasahuje výraznější tvar větve zasněženého stromu. Rytmicky člení prostor obrazu a dává vyznít představě ticha, vznášejícího se nad městem vyobrazeným jemnými siluetami bílých střech a zdí. Rytmické vyznění Preissigovy kompozice plné nepostřehnutelných, leč působivých souzvuků, stejně jako pohádkové vyznění tajemného kouzla Prahy dotváří drobný, něžný motiv čtyř sýkorek, sedících na jedné z vedlejších větviček stromu. Tento sentimentální prvek je prost vší dobové otřelosti a povrchnosti. Je otevřenou poetickou nápovědí, vedoucí k jejímu meditativnímu prožití. Preissigův lept působí zvláštním kouzlem. Praha zde opět vystupuje jako magické místo představivosti a snu. Autor jej rozvíjí s intimní důvěrností plnou touhy po nalezení smyslu tohoto tajemného, v imaginaci pohádky se zjevujícího světa.

Preissigův lept je jedním z obrazů Prahy komponovaných v sugestivních, hudbou inspirovaných výrazech, napovrch soustředěných k technickým a formálním otázkám, v podstatě však podmíněných a utvářených nově vystupujícími sociálními, etickými a noetickými otázkami dobové tvůrčí problematiky. Za sugestivním, snivým výrazem tohoto obrazu, v němž se ozývají tóny nostalgie a melancholie, spočívá dramatické pozadí nově se utvářejících vztahů člověka se sociální a přírodní skutečností. I tyto zjemnělé obrazy patří do vzrušené doby přelomu století, vyrůstají z obdobného sociálního a duchovního klimatu plného konfliktů stejně jako ostře vyhraněné expresívní vize. Vzrušená atmosféra Prahy se všemi výkyvy, sahajícími od intimních projevů až do poloh morbidní fantastiky, je prostředím vnitřního přerodu, pro nějž se stalo příznačným strhávání masek indiferentní objektivity. V dobovém proudu osobního vidění a hodnocení nalézala snivost větší vyznění než kdekoliv jinde. Z konkrétního člověka vytrysklá touha zdá se pravdivější než jakákoliv pasívně přijatá pravda. Snivost pražského prostředí, začínající se prosazovat na počátku námi sledovaného období sny o Libuši, objevujícími se ještě v mezích uznané rozumnosti jako romanticky vzrušivá naděje, postupně pronikla duchovními oblastmi života a stávala se jejich matečním kořenem.

Čím více se prosazovaly v obrazech Prahy představy založené na jemných souzvucích barev a zvuků, tím více se stupňovala přízračnost atmosféry, v níž věci nabývaly symbolických podob. Vystupovaly zejména v projevech spjatých s nostalgií mizejícího domova, především ve zvukově stejně podmanivé poezii, jakou byla poezie Rilkova, avšak i v melancholičtější podobě, v poezii Leppinově. Praha je v jedné Leppinově básni městem, kde hoří smutné lampy, kde se v obrazech barevných mlh zjevují věže a zahrady pokryté psím vínem bez listí, kde za ranního svítání, v němž dřímají lodě, se ospalé dívky vracejí domů. Je to proud asociací, v němž vyznívá zpěv domova:

„Můj domov má přenádherné,
snad nejhezčí zvony světa,
tón vedle tónu z nich něžně
s tajemnou vroucností vzlétá."[50]

[50] Báseň Paula Leppina v překladu Hany Žantovské z knihy M. Brod, Život plný bojů, Praha 1966, s. 129—130

V Rilkových, Salusových i Leppinových básních se objevují představy konkrétních věcí, které nejen prohlubují intimnost sdělení, ale dávají mu symbolický význam. V Salusově poezii jsou to na-

příklad zastavené hodiny, které se jenom jednou za den setkávají s časem, jejž ukazují. Stejně se objevuje v uvedené Leppinově básni i obraz hodin, které se potácejí básníkovým osudem. Oba básníci se intuitivně přibližovali jádru problémů tajemné Prahy v době jejích proměn, v symbolu pohybu a času. S jejich představami podivuhodně koresponduje úvodní strofa básně Alfonse Bresky Stará Praha:

„Jak staré město v ticho monotonní
a snění pochmurné se Praha hříží,
do ticha časem slzy hodin roní . . .“[51]

[51] A. Breska, Stará Praha, báseň z knihy Praha, 1912

V pražské vedutě nekončila přízračnost a fantastičnost jen obrazy starého města. Byla v celém životě a moderní doba ji nejen probudila, ale i umocnila a námětově obohatila. Byla to právě česká kultura, v níž se imaginativní prvky magické atmosféry Prahy spojily s poetikou utvářejícího se moderního umění. Od Arbesových próz přes Hlaváčkovu poezii až k malířské tvorbě Jana Zrzavého nalézá městská romantika stále výraznější a ústrojnější podoby v nových formách umění.

Dílo Jana Zrzavého je jedním z nejúchvatnějších příkladů utváření výtvarného projevu, v němž se zvuk a světlo podílejí na metafyzickém, duchovním výrazu malby. Ne náhodou bylo později Zrzavého dílo přirovnáváno k metafyzické malbě italského malíře De Chirica. V bohatém a mimořádně celistvém malířském díle Jana Zrzavého nalézáme díla, která jako by vznikla z úplné malířovy sublimace pražské atmosféry. Jsou to obrazy, v nichž světlo vyzařuje z postav, vytváří jejich přízračné tvary a dává obrazu jeho tajemné znění. Otázky světla a znění světa byly jedním z klíčových problémů, jimiž malíř pronikal přízračností skutečnosti, jak dokládá zápis v Zrzavého deníku, pocházejícího z poloviny desátých let.

„Prázdnou tmou vysokého schodiště nového činžáku na Ferdinandově třídě haraší tápavé kroky. Nepříjemný, drsný zvuk, způsobený sunutím nohy nejistě hledající okraj schodiště, rozléhá se jakoby nekonečně . . . Pravá ruka hmatá po studené stěně — suchý povrch drsné malby nepříjemně zůstává lpěti na konečcích prstů. Levá ruka převrací v kapse zimníku kapesník . . . Vysoké temné okno. Zdá se, jako by jeho slepotou zaškubalo, protrhlo tvrdě zelené záření. Vyjela snad kladka elektrické tramwaye . . .? Ne. V tuto dobu její vozy nehybně stojí v remisi, kdesi na obvodu města. Pozor, ještě jeden schod. Tak. Klade ruku na hladké zábradlí . . . Zde. Teď nalevo. Ruka hmatá po lakovaných dveřích . . . Konečně. Klíč vniká do otvoru, suchý, klapavý zvuk rozprskne se v předsíni . . . Kutálí se po prázdných stěnách. Muž přirazí dveře. Klapnutí zámku . . . stojí, naslouchá, až dole v síni dozní temně ozvěna . . . jako by . . . v hrobce udeřili mrtví o víko rukou. Znaveně . . . odkládá muž kabát, šál, klobouk. Pak otevře dveře protější. Chladný vzduch prosycený známým zápachem obleje mu tvář, uchopí ho za ruce, obejme pod kabátem jeho tělo . . . Sotva nepostřehnutelné šero rozsáhlého ateliéru výstražně zastudí na jeho sítnici. Rychle vztáhne ruku ku stěně, obrací knoflík obloukové lampy. Zlostné zasyčení . . . oslnivé světlo obloukové lampy řízne do jeho očí . . . rozlévá studenou září po všem kolem. Jen tichý, třaskavý sykot, podobný zurčení pramene kdesi ve velkém lese v noci, monotonně, neskutečně piluje, leptá v uších. Opět stojí . . . Ticho. Nic. Ani pohybu. Jen oči muže posunují se z předmětu na předmět, na každém dlouho utkvívají, jako by chtěly zachytit jejich tajemství! Malá sádrová polokoule, část jakéhosi modelu ležící na dlouhém pracovním stole vedle změti výkresů, pravítek a trojúhelníků vydula se trochu do výše a posunula se nepostřehnutelně . . . napravo, téměř o půl pídě! Ne! Byl to jen klam . . . Avšak jak se mohlo státi, že jsem viděl, co není možné! . . . Předrážděné nervy? Únava? Kupa výkresů na jednom konci stolu. Vedle bílá změť kartónů s dírami stínů, s ostře vystupujícími závity a rohy kontrastuje prudce s prázdnou a temnou, hladkou plochou druhé části stolní desky. Ze shluku bílé křičící masy vysunut je bílý předmět do mlčící, nehybné, temné plochy. Rovnováha je porušena — kap . . . proč polokoule se posunula. Zr zr zr zr . . . jak divně to světlo zní . . . Vlny zvukové jsou korelativní . . . s vlnami světelnými . . .“[52]

[52] Jan Zrzavý, rukopis, archív Národní galerie v Praze

Přiblížení tajemné atmosféry města a poetiky utvářejícího se umění rozvinulo se do řady poloh, v nichž přicházely ke slovu další charakteristické prvky magického pouta Prahy přelomu století. Byly to příznačné prvky existenčního sociálního myšlení a sociální představivosti.

I ty nejzvláštnější sny, promítající se do výpovědí soustředěných především na formu uměleckého projevu, vyrůstají v pražském prostředí ze sociálního zázemí. Příkladem sociálně determinované symbolistní představivosti je dílo českého básníka Karla Hlaváčka. Jeho Mstivá kantiléna nachází sice své téma v marném boji holandských gézů, její zázemí je však nepochybně pražské, prodchnuté tou atmosférou, v níž Hlaváček docházel k zpěvům plným hořkosti a fatální imaginace. Pražské prostředí plné kontrastů úchvatné krásy památek a bídných životních poměrů nachází v Hlaváčkově projevu prvky mimořádné působivosti. V jeho imaginaci se setkáváme s novou podobou Prahy, která nevychází z popisu vnější skutečnosti, ale z psychických, přímo fyziologických prvků otevírajících hru obrazotvornosti, do níž se tento umělec stylizuje celou svou existencí.

Rezonance života města a člověka

„Zpozdívám se často v Praze schválně, abych mohl v temné noci konati dvouhodinovou cestu k svému domovu skrz dlouhé opuštěné předměstské aleje a kolem cihelen, jejichž pece slouží za noční útulek vagabundům celé Prahy. Jsem stižen srdeční vadou a největší rozkoší jest mi pocit strašného, orgiastického strachu, který třese celým ubohým organismem . . . Tento základní rys, tuším, je podstatným celé mé povaze a je ve všem, co mi vyvře z duše."[53]

[53] K. Hlaváček, Dopis Stanislavu Przybyszewskému, Spisy Karla Hlaváčka, Praha 1915, s. 199—200

Snivost pražského prostředí se zde projevuje zduchovněním viděné reality. Tyto vize nabývají po roce 1900 na intenzitě vyjádřené nejen v projevech slovesného umění, ale i v projevech umění výtvarného. Všude tam, kde se nově uplatňovaly psychické vjemy a stavy, kde umění nově pronikalo do duše člověka. Od neurčitých nálad romantiků přecházela moderní tvorba k ostře viděným souvislostem psychiky člověka se vzrušenou atmosférou města. Vedly ji k tomu především dvě skutečnosti: zpsychičtění uměleckého vyjádření a jeho spojení se zkušenostmi, sociálními postoji a zápasy člověka. Pocit psychicky vzrušené atmosféry pražského života naplněného projevy sociálního a duchovního buřičství vyjádřil ve své básni Z konce léta Karel Toman.

„A rytmy zápasů lidských,
závratně vysoké tóny
bolesti, vzteku a pomsty
se ve mně vzbouřily

v rostoucí refrén: Zpět město!
Je teskno mi po večerech,
kdy bída v ulicích bloudí
a zoufalství a hlad.

Je teskno mi po Praze mé
a po příteli mi teskno.
Být živou nitkou v té tkáni,
tak prudce citlivou!

Revoltou chvět se a zníti
a buditi echa v srdcích.
Addio, titěrná vilo,
addio, mecenáši!"[54]

[54] K. Toman, Torso života, Praha 1902, úryvek z básně Z konce léta

Atmosféra města zjevujícího se jako místo hlubokých rezonancí společenského práva a soucitu získávala podobu konkrétní, přímo fyziologicky citlivé tkáně, utvářené zkušenostmi přehlížených, jejichž pojetí krásy mělo sociální, buřičský charakter. Romantické vidiny, naplněné hudbou neurčitého citového chvění, přecházely v konkrétní životní postoje a promítaly se do atmosféry kulturního života města. Nové, citově i myšlenkově otevřené umění plné nově kladených problémů na-

vazovalo besprostředně na život a splývalo s ním, byť většinou jen v jeho hořkých podobách. „V rytmech," jak napsal Karel Toman, „plakal život. Touha, Dny šedé, přitlačené k zemi. A hořkost, hlad a zoufalství."[55] Vědomí, že umění splývá se zdejším životem v jeho hořkostech, stávalo se však zdrojem nových tvůrčích sil, vedoucích k programovému buřičství. Po zoufalé sebekritice dekadentů, pro něž bohaté představy a sugestivní výrazy byly prostředky bolestné životní negace, se nastupující generace vyznačuje zvýrazněným sebevědomím.

[55] tamtéž, báseň Galantní slavnost (Za Karlem Hlaváčkem)

Příkladem umělce bytostně spojeného s Prahou a její imaginací plnou dramatických kontrastů je Antonín Sova. Jeho realistické východisko dávalo dynamické napětí jeho snivosti a otevíralo prostory obrazům, v nichž se snové dobové představy střetávaly s osobními dojmy a instinkty. Neskrývané a nijak neomlouvané stránky života dostávají v Sovově poezii autentický výraz tvůrce, ostře vnímajícího situaci společenské reality. Již v časných Sovových literárních projevech setkáváme se s pražskými obrazy.[56] Pražská tematika tvoří podstatnou část jeho tvorby. Vyhraněné podoby dosahuje v souboru lyrických vyznání, vzpomínek, záznamů a vizí, soustředěných pod titulem Zlomená duše.

[56] V Sovově tvorbě se objevují pražská témata zejména v její prvé, sentimentálně žánrové vývojové etapě — Realistické sloky (1890), Květy intimních nálad (1891) a v prózách Ivův román (1902) a Výpravy chudých (1903)

Zde se objevuje sled obrazů osudu člověka Prahy konce století s chorobností umocňující napětí životní touhy se strastiplnou skutečností. Praha jako protihráč útěšný i krutý zjevuje se v sociálně kritických i fatálně symbolických obrazech. V sledu básní plných vyhrocujících se kontrastů, záznamů situací a událostí setkáváme se i zde s příznačným tématem zasněžené Prahy, ovšem v sociálně autentičtějším pohledu, než jaký nám podal například Klášterský.

„Noc mlčenlivá mrazí do tmy.
Sníh bílý padá, padá, padá;
mé kroky odměřené znějí,
jak závaží by hodinové
tikalo v holých trámech věží . . .

Zhluboka pod zamrzlým pláštěm
ztišené řeky oddychují
jak obílené jezu pády
pod mostem dole v zátočině.
Noc, dobrá moje přítelkyně,
své vločky sype osvětlené,
zvířeně, zdlouhavě se vlekou
bolestné duší epištoly,
fin siècle odvar pelyňkový!
Mráz šlehá, řeže světlou nocí.
A cítím, kterak nedočkavě
já žízní práhnu po pramenech,
po čerstvých, poctivých a svěžích . . ."[57]

[57] Úryvek z V. zpěvu Zlomené duše — Smutky peripatetika. A. Sova, Zlomená duše, Praha 1896

V napětí melancholických vizí Prahy a intenzívních osobních pocitů otevřených instinktům těla vznikaly nejznámější pohledy na Prahu své doby, obrazy Antonína Slavíčka. Na rozdíl od Sovy, který přišel do Prahy z jižních Čech a nesl v sobě obrazy krajin, v nichž duše nacházela stále svěží zřídla život vnímajících, analyzujících i sjednocujících sil, byla Slavíčkova cesta určena jeho městským životním východiskem a desetiletou tvůrčí etapou, věnovanou zápasu o nalezení nových vztahů s přírodním světem.

Devadesátá léta, kdy se v českém umění výrazně prosazovala tematika Prahy, byla pro Slavíčka obdobím učení a hledání nového způsobu výtvarného vyjádření, syceného dojmy a zážitky bezprostředně viděného světa přírody. Teprve když do jeho obrazů začaly pronikat otázky soudobé životní problematiky, otevřely se mu nové možnosti, jak zachytit atmosféru města. Poprvé se tak stalo v období, v němž se Slavíček věnoval krajině kolem jihočeské vesnice Hostišova. Tehdy s hledáním možností, jak uplatnit barevné hmoty v obraze ve smyslu jeho významového zakotve-

ní, pátral i po osudu kraje a charakteru jeho života. Snažil se zachytit měnící se krajinu v malířském materiálu svébytněji než dosud, uchopit nově její charakter, a přitom se mu vybavovaly i náměty Prahy. Životem nahromaděné zkušenosti a zážitky z města promítaly se do témat nesoucích rysy jak jeho osobního životního zápasu, tak i dobového společenského života. Vedle několika obrazů, jejichž námětem se staly vizuálně bohaté pohledy na rozpadající se i přetrvávající zákoutí staré Prahy, vedle maleb Klášter blahoslavené Anežky (1901 a 1902), Ze staré Prahy (1902), objevuje se v Slavíčkově tvorbě skupina děl, v nichž se melancholická nálada spojuje se syrovými zážitky doléhajícími na člověka přímo fyzicky jako deštivé a sněžné plískanice, jimiž prochází. V centru skupiny těchto obrazů, v nichž se výrazně projevil Slavíčkův malířský instinkt, stojí pastel Deštivý večer z roku 1902. Smutek a melancholie pronikly zde do malby hlouběji než v obrazech let devadesátých, kde byly jen dílem životních epizod. Vize otevřené městské krajiny je naplněna zvláštní atmosférou. Zem, nebe a stromy zachvácené deštivou nepohodou dostávají v prostředí vymezeném bloky městských domů nové expresívní vyznání. S ním korespondují siluety míjejících se figur nakloněných proti dešti, figur ztrácejících tradiční půdu jistoty statického vyobrazení a v podobě barevného stínu zapadajících do této vzrušené scenérie. Cítíme, že smutek a melancholie je zde dílem zvláštní atmosféry lesknoucí se temné půdy s kalužemi a prosvětlených mraků táhnoucích nad barevnými skvrnami střech letenských domů a že je i v siluetách do kabátů schoulených anonymních chodců velkoměsta. Nové malířské prostředky jsou zde použity s působivou svrchovaností, s níž umělec odhalil v barevně výrazném přednesu městského prostředí i duši městského člověka. Deštivý večer je dílo natolik výjimečné, že nemohlo najít bezprostřední následování. Jeho smysl jako by Slavíček teprve odkrýval v několika skupinách obrazů následující tvorby.

K jedné z podob melancholické Prahy se navrací do jejích historických částí. V dopise doktoru Janíkovi z roku 1906 Slavíček o těchto místech píše: „Odkrývá zde člověk novou a novou zemi — půdu prosáklou divným duchem — kusem romantické historie plné ještě — sice vybledlých, ale přece jen stop. Praha — Praha — člověk to spíše cítí než říci může."[58] Romantismus, o kterém Slavíček mluví, má daleko k nyvé neurčitosti romantismu 19. století. Skupina obrazů zachycujících všední pohledy na otlučené zdi, průjezdy a nakupené formy prejzových střech ukazuje perspektivní uzavřené prostory, v nichž se mísí barevné kouzlo prchavých optických dojmů s dusnou atmosférou sytých barev, akcentovaných temnými siluetami osamělých chodců. Vyznění této atmosféry, v níž vzrušivé optické zážitky a snivé romantické dojmy jsou zachyceny umělcem bezprostředně prožívajícím hořkosti pražského života, tvoří v této skupině obrazů především malby z roku 1905 s pohledem na jatky uvnitř nejtemnější části staré Prahy. Do hnědých, černých a modrých tónů obrazu zaznívají rudé a rumělkové skvrny jateční káry a masa, prosvítající stíny tohoto zákoutí.

[58] A. Slavíček, Dopisy, Praha 1954, s. 41

Další podobu melancholické Prahy nalézá Slavíček v dílech zobrazujících Prahu civilní. Jsou to obrazy pražských navigací, mostů, prázdných městských prostorů a promenád. Novou tematickou hloubku i výrazovou naléhavost získává Slavíčkova vize pražského života především v rozměrném obrazu Eliščina mostu z roku 1906. Slavíček v něm soustřeďuje problematiku k výrazu, který mu několik let tanul na mysli, ať byl v Praze, či ve venkovské krajině. Rozhodný zde byl pobyt v Kameničkách v roce 1905, zakončený epilogem v podobě drobného díla Pohřeb v Kameničkách, o jehož námětu Slavíček psal v dopisech A. Švagrovskému: „Psal jsem Vám, tuším, kdysi o jednom pohřbu, který byl celý šedý a jako poloplastika v mlze vystupoval. Neudělal jsem to ještě — nesvedu to dosud, ale strojím se na to — k té harmonii se přiblížit ne slazených, ale jistých tónů, — bez afektace — tak němě, jako opravdový smutek bez nářku a pláče . . ."[59]

[59] tamtéž, s. 110

Malba Eliščina mostu z roku 1906 je městské panoráma smutku, který není vyvolán tématem tragické životní události, i když siluety chodců na vltavském nábřeží výrazně připomínají onen zmíněný smuteční průvod pohřbu, ubírajícího se polní cestou. Téměř celou spodní polovinu obrazu Eliščina mostu tvoří skvrny země nanášené v lomených hnědých, růžových a fialových tónech, do nichž se promítají temné skvrny siluet kráčejících postav. V tomto prostředí, v němž se ztrácí možnost jednotlivě určit postavy, nabývá nového významu nejen vizuálně proměnlivý reliéf prou-

du lidí plný stínů a barevných odlesků, který především Slavíčka zajímal, ale i smysl městského hromadného života, jehož jednu podobu moderní anonymity tak výrazně charakterizoval Baudelaire. Jeho slova se nám opět vybaví při pohledu na Slavíčkův obraz šedých a hnědých tónů: „Všichni se účastníme nějakého pohřbu."[60]

[60] Ch. Baudelaire, Úvahy o některých současnících, Praha 1968, s. 168

Slavíčkova Praha není jen místem fatálním. Je místem bytostných, živelných proměn, v nichž se hořké stránky převracejí v stavy životní opravdovosti plné vášnivého životního zaujetí. I ty nejopuštěnější pohledy do prázdných končin města nabývají svého dramatického výrazu syrovosti atmosféry měnící se doby. Přechod z melancholie do živelné radosti promítá se do témat předjarní přírody, do času nejdramatičtějšího zvratu. Zde se mění Slavíček-krajinář v malíře, který chápe obraz úhrnně a čistě malířsky. Od malby prázdné Letenské pláně (1906) přes Pohled k Trói (1908) až k svrchovanému dílu Na Františku v Praze (1908) setkáváme se s obrazy nového výrazu čerpajícího z pramenů životní energie. Teprve zde se plně uplatňuje nová vize Prahy, kontrastující s imaginativními přízraky neskutečné krásy zasněženého města devadesátých let.

Znovu a znovu se Slavíček před rokem 1910 navrací k dramatickým situacím měnící se Prahy. Nemaluje jen její urbální podobu, ale soustřeďuje se i na proměňující se duchovní klima a roli vnímajícího člověka v něm. „Mě, příteli drahý, mě už netěší jako malíře volná příroda tak jako masy lidí a veliké město nebo nějaká kultivovaná alej — cítím v tom více života, více barev a toho, co hledám . . ." píše Slavíček v dopise A. Švagrovskému již roku 1907.[61]

[61] A. Slavíček, Dopisy, Praha 1954, s. 118

V roce 1908 dostává Slavíček příležitost vytvořit rozměrný panoramatický obraz. Objednala si ho městská rada pro pavilón na Jubilejní výstavě. Z předepsaných námětů zvolil Slavíček pro tento obraz netradiční pohled na Prahu od Ládví. Oficiální zakázka zasáhla neobyčejně vhodně do vývoje malířova díla, spějícího k dramatické syntéze podob staré i nové Prahy.

Po úspěšném zvládnutí monumentálního malířského úkolu, panorámatu Prahy pro Jubilejní výstavu, pustil se Slavíček ještě téhož roku do dalšího rozměrného obrazu, pohledu na Prahu z Letné. Praha od Ládví a Praha z Letné jsou panoramatické obrazy, které nemají v tehdejším evropském malířství obdoby, a to jak v rozsahu formátu, tak v pojetí tématu a jeho malířském zpracování. Jsou pražskou záležitostí, jsou dílem obdivuhodně vyprovokované a soustředěné energie i znovu se probouzející životní naděje. Téměř dva metry vysoký a čtyři metry široký obraz Prahy z Letné byl, stejně jako předcházející dílo Praha od Ládví, namalován za necelé dva týdny. Slavíčkovo obdivuhodné dílo není jen výsledkem náročného pracovního výkonu, ale i niterného zaujetí naplněného příslibem životní naděje, k níž teď po hořce melancholických a tesklivě nostalgických pražských obrazech směřuje. Jedině v tomto výjimečném rytmu mohl udržet tak rozsáhlé téma plné dílčích kompozic v podmanivé jednotě, prostoupené jasnou a živou atmosférou. Praha z Letné je výrazem patosu probouzejících se nadějí českého života, výrazem stále živé touhy po štěstí a plné životní radosti, která v představách jiných umělců končila jen mytizujícími výlevy představ do zlata se halícího města. Olivův plakát a Slavíčkův obraz, obě díla související s Jubilejní výstavou roku 1908, představují úchvatnost i labilnost šťastné vidiny Prahy. Idea nového panoramatického obrazu, který měl tvořit protějšek radostné Praze, obrazu podzimní smutné Prahy, zůstala jen záměrem.[62] V Slavíčkových představách Prahy však v následujícím čase krystalizovala především monumentální vize spojená s touhou po dosažení dokonalého výtvarného uměleckého vyjádření, pro něž našel téma ve Svatovítské katedrále. Jeho nedokončené obrazy katedrály jsou dokladem toho, jak ve zvířené atmosféře Prahy této doby byly kladeny extrémní cíle odpovídající proměnám intenzívně žitého života. Slavíček o tom vedle svého malířského díla podává důkaz i ve své korespondenci.

[62] tamtéž, s. 129 (Slavíček o něm píše r. 1908 v dopise A. Švagrovskému)

„Tak žiju — trápím se — mořím se — začínám stále znova — a znova. S ničím nejsem spokojen — ale na dně duše to leží — ten velký fantom gotiky — který dělaly věky — a nejde to snadno ani lehce. Znovu jsem začal — rozřezal nožem a znovu natáhl plátno a znovu ho rozmanžíroval — zítra zase natáhnu a znovu — teď od ruky budu kreslit tu velikou věc — gotickou. Znova stojím před tou strašnou věcí — znova před úžasnou prací, kterou ani nikdo nepochopí. A přece se na ni zase těším, jako bych byl já Parléř sám a Rejsek zároveň — a jako bych stavěl sám ty fiály a žebra i ty spirály v oknech až po to lešení —"[63]

[63] tamtéž, s. 133

Slavíčkovými díly se završuje jedna kapitola českého a pražského umění konce století. Je to kapitola věnovaná pražské vedutě, v níž tradiční místopisný pohled se proměňoval v obrazy niterného zření, nacházející zpodobení především v oblastech literatury a výtvarné tvorby. Jsou to představy, v nichž jímavá životní atmosféra Prahy konce století je spojována s podobami její krajinné dispozice a urbální krásy. Slavíčkova panoramatická Praha v pohledech od Ládví a z Letné patetizuje plynoucí životní proud města. Ani rozměr a formát obrazu, ani svrchovaný malířský výkon nemohly však dát jedinému pohledu dynamiku nově se utvářejícího moderního života, rozvětvujícího se v pluralitu jeho tendencí a jevů. Spontánnost Slavíčkova malířského gesta, vzletně a bezpečně zachycujícího živou atmosféru města, nemohla ani v mohutném záběru městské skutečnosti adekvátně vyjádřit její udivující simultánnost.

Zeyerovy, Mrštíkovy a Březinovy vize rychle se měnících podob Prahy plné vyhrocujících se kontrastů pronikaly již na počátku devadesátých let do hloubky životní problematiky, nad níž se vznášely obrazy směřující k jejímu jímavému povrchu. Dojmové, impresívní a dekorativně secesní projevy nechávaly vyznít upoutávající krásu bohatého panorámatu města plného třpytivých záblesků světel a působivých souzvuků barevných stínů.

Nově se rodící smysl pro účinnost elementárních prvků uměleckého sdělení formujících se v nových tendencích umění prvého desetiletí 20. století oživil i tradiční způsoby vyjádření homogenním, empirické zkušenosti odpovídajícím a rozumem kontrolovatelným obrazem. Široký záběr, naplněný třpytivými záblesky a jímavými souzvuky, neprojevuje se však na konci tohoto období jen v malířství. Promítl se i do literárních podob panoramatických obrazů Prahy, jimiž se, stejně jako díly malířskými, uzavírá epocha pražské veduty konce století.

Z roku 1911 pochází dílo exkluzívní slovesné stylizace, soustředěné k požitkům pečlivě vycizelovaného verše. Je to soubor básní Karla Šelepy.[64] Nacházíme zde výrazy vyjadřující verbální dekorativismus s efektem, což upoutalo i meziválečnou poezii, která se stavěla k umění konce století povětšinou značně kriticky.[65] V panorámatu, v němž se střídají historické pohledy a dojmy současnosti, proniká zvláštní nálada sugestivních lesků a stínů, stupňovaná střídavým rytmem básní a veršů stejně jako efektními souzvuky slov v rýmech. Poutník tohoto mystéria neskutečné atmosféry stojí stejně před tajemstvím polyfonního moderního života jako imaginací uchvácený noční chodec téměř o dvě desetiletí mladšího Nezvalova Edisona, byť je zde ještě značně spoután dobovými představami, vedoucími ho cestami romantických zákoutí a historických míst s roztěkanou citlivostí sycenou vůněmi parfémů dobového života.

„Jak šťastný den! My nezřeni jsme stáli
u vytržení v stínu u zábradlí,
vzduch pln byl par, jež ze dna řeky vstaly,
a vůně květů, které v sadech vadly.
Zněl kolem smích z úst nalíčené krásky,
trysk kočárů, šum davu, toalety:
s nudou i touhou chodily tu masky
pyšné svým mládím, nachýlené lety.
To vše se chvělo, kypělo jak příval
po dlažbách, benátským jež zlatem stlány,
na břehu protějším, co v mlze splýval
v girlandách zahrad obraz Malé Strany.
Jak smělý sen, nad řekou, jež jak Lethe
pilíře mostu míjí podemleté,
zbudovat město, které v stínu věží
jak vzácný gobelin rozestřeno leží
se svými hroby, schodišti a chrámy,
zpustlými paláci a zahradami,
stoupajíc k temné hmotě katedrály!“[66]

[64] K. Šelepa, Praha, Praha 1919 (báseň Praha z r. 1911)

[65] Celou řadu překvapivých shod, svědčících o bezprostřední inspiraci Nezvalova obrazu Prahy v básni Edison Šelepovou Prahou, dokládá rým veršů refrénu Nezvalova zpěvu, srv. K. Šelepa, Praha, VII. zpěv: ... katedrála ... koruny, jejíž tíže hlavu drtí. / A kolem spaly hroby v stínu smrti. V. Nezval, Edison, I. zpěv: ... bylo tu však něco těžkého co drtí smutek, stesk a úzkost z života i smrti.

[66] K. Šelepa, tamtéž, zpěv III.

Působivá atmosféra Prahy konce století, naplněná obrazy i událostmi ostrých kontrastů a náhlých proměn, dávala příležitost chodci města, nacházejícímu nový řád a smysl jeho dynamické skutečnosti. Chodcem, jemuž se návštěva Prahy stala inspirací jedné z vět „iniciální básně" moderního evropského umění, byl Guillaume Apollinaire, zapojující bezprostředně poznané prvky fyziognomie pražského prostředí do představy nové podoby světa.

V desetiletí mezi rokem 1902, kdy Apollinaire navštívil Prahu, a rokem 1913, kdy vychází ve sbírce Alkoholy Apollinairovo Pásmo, odehrála se v pražské literatuře i výtvarnictví proměna, v níž vedle završujícího se pohledu na Prahu z jednoho místa, jevící se jako proměnlivý organismus širokého panorámatu, vystupovaly obrazy, v nichž se mnohotvárná látka života dostávala do souvislosti s novým zapojením smyslovosti a abstrakce ostře vnímajícího i analyticky myslícího člověka.

V době, kdy vrcholí Slavíčkovo úsilí o apoteózu Prahy, kdy se společnost vidí v městě opředeném zlatem snů a prožitky rajské krásy, jak je nabízí Olivův plakát, v době, kdy představy pražské tematiky určily ikonografické projekty dvou rozsáhlých staveb počátku desátých let — Nové městské radnice a Obecního domu, v době, kdy tematika Prahy dostává v očích kritiky předřazenost před ostatními náměty a Šelepovo básnické dílo obdrží cenu České akademie, objevuje se obraz Prahy v nové struktuře vztahů matematicky odvozené a symbolicky barevně a světelně řešené Kubištovy malířské tvorby. Panoráma se zde zjevuje v dynamických formách otevřeného Lomu v Braníku (1910), Továrny v Braníku (1910) i architektury Staropražského motivu (1911). Dynamický charakter skutečnosti není zde chápán jen jako námět, který se snaží obraz vystihnout, jak je tomu v Slavíčkově díle dospívajícím k představám ztotožnění malby s architektonickou tvorbou katedrály v její jevové přírodní podobě. Dynamický charakter je v otevřených problémech prostorového uspořádání obrazu, v němž se smyslová stránka vnímání dostává do poloh duchovní problematiky. Kubišta pronikl svými obrazy do hloubky pražské tematiky, tematiky života zmítajícího se v příkrých rozpornostech a napětích, kterým dal působivý výraz způsobem nového, duchovně expresívního pojetí obrazu založeného na úhrnných, kubicky chápaných a expresívně sdílných formách.

Praha přelomu století, toto město bolestných konfliktů a proměn, přitahovala svým dynamickým charakterem právě ty, kteří intenzívně hledali podoby a pojmenování moderního života. Pro pražského spisovatele Franze Kafku byla Praha matičkou s drápy, jež nepouští své děti, které drží v objetí.

Bytostné spojení člověka s proměnlivou Prahou, s její krásou i osudem, naplňuje báseň jednoho z nejmladších básníků doby přelomu století, Fráni Šrámka. S novou smyslovou impulsívností vyhrocuje protiklady uzavřené magickým poutem tajemného a krásného města.

„Tu vzala nás. Pod hrozny světel dula,
praporci sukní sršela a kula
na žárovišti smíchů, zorniček a skel,
a tančíc ovinula, k bezdechu nás ovinula
hroznýšem krásným, který žhnul a mrazivěl.
A kupci, lovci, zvěř a perly, potápěči
a lidé pastevčí, s kůzlátkem v rukou, které mečí,
my všichni lačně její léky pili, jed,
a každý jinou řečí, babylonskou řečí
do vřavy mumlaje, své věnce, biče plet . . ."[67]

[67] F. Šrámek, Splav, Praha 1916, báseň Ulice

Rozměry jsou uváděny v centimetrech
Význam zkratek:
MG — Moravská galerie
NG — Národní galerie
UPM — Uměleckoprůmyslové muzeum
ZG — Západočeská galerie

1 Vojtěch Hynais, plakát pro Jubilejní výstavu, 1890, chromolitografie, 109× 73. UPM, Praha. Alegorické zobrazení Prahy jako dospívající ženy, jejíž krása napovídá nadějnou budoucnost města a národa.

1

2 Rudolf Bruner-Dvořák, Japonerie, kolem 1900, fotografie.
Fotografické zpodobení ideálu ženské krásy, inspirované touhou po exotice Dálného východu. Fotografie vznikla jako jeden z řady společných pokusů bratrů Dvořákových, fotografa Rudolfa a malíře Františka, o zachycení autentické krásy živého obrazu.

2

3 Viktor Oliva, Zlatá Praha, 1899, frontispice, s kterým tento populární časopis Ottova nakladatelství vstoupil do roku 1900.

4 Viktor Oliva, detail plakátu pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory 1908, litografie, 105× 150. UPM, Praha.
Obě Olivovy práce jsou věnované oslavě města. V personifikované slávě Prahy se v podobě, postoji a gestech spojují motivy symbolizující kulturní vznešenost města s elegancí dobového života.

3

4

5 Stanislav Sucharda, Libuše věští slávu Prahy, 1901, bronz, 49,5× 74,5. NG, Praha.
V Suchardově tvorbě se náměty mýtu Prahy stávaly výrazným motivem secesního pojetí plastiky. Baladičnost pověsti vedla k symbolickému uměleckému vyjádření, které nalezlo v dekorativním lyrismu, melodičnosti a smyslové působivosti modelace charakteristické znaky kultury přelomu století.

6 Alfons Mucha, Lumír, 1898, kresba perem na papíře, 30× 72. NG, Praha.
V kresbě frontispisu literárního časopisu je zobrazen hrdina českého literárního mýtu, slepý pévec Lumír, který procitá políbením Múzy. Mucha představil Lumíra v orfeovské podobě věštce.

7 Artuš Scheiner, ilustrace k pohádkám Boženy Němcové, kolem 1914.
Barevné ilustrace doplnily perokresby prvních vydání pohádek vzniklých po roce 1900. Scheiner obohatil svět českých pohádek fantaskností, elegancí i bizarností umění přelomu století. Dal mu také výraz vlastní pohádkové snivosti, spojené s jemnou ironií.

5

6

8 Karel Nejedlý, plakát pro XIV. světový kongres volné myšlenky v Praze, 1907, litografie, 120× 75. UPM, Praha.

9 Jan Konůpek, Krásná Praha, 1906, litografie, 99× 68. UPM, Praha
Plakát pro výstavu uspořádanou Krasoumnou jednotou a Klubem Za starou Prahu, s příznačným dobovým poetickým klišé letících labutí, které zde alegorizují úsilí pražské kulturní veřejnosti o záchranu ohrožených uměleckých památek.

10 Ladislav Šaloun, Rabbi Löw ben Bezálel, 1910, patinovaná sádra, výška 20,5. Soukromá sbírka.
Studie sousoší pro nárožní niku průčelí Nové radnice. Námětem sousoší je postava rabína Löwa, osobnosti Prahy doby Rudolfa II. V tradovaných legendách je rabín nejčastěji uváděn jako tvůrce Golema. Zde se objevuje jako zachránce lidu ghetta a Prahy.

8

9

11 Stanislav Sucharda, Libuše, 1901, náčrt k plaketě, kresba tužkou, perem a tuší na papíře, 28× 25,7. NG, Praha.

12 Ladislav Šaloun, Jan Hus, 1900—1915, kámen a bronz. Staroměstské náměstí. Monumentální sousoší, které Šaloun vytvořil za architektonické spolupráce Quida Bělského. Podoba pomníku se utvářela od naturalistického obrazu upálení mistra Jana Husa k námětově volné, eticky a emotivně však vyhraněné vizi Husa jako osudové bytosti českého národa.

13 Karel Vítězslav Mašek, Libuše, 1893, olej na plátně, 193× 193. Musée du Louvre, Paříž. Maškova Libuše symbolizuje nové ideály české kultury a politiky let devadesátých. Od dobových alegorizací budoucnosti Prahy se tento obraz liší myšlenkovým nadhledem i sugestivností výtvarného provedení. Moderní prostředky pointilistické a symbolistní malby, které si umělec osvojil v Paříži na přelomu osmdesátých a devadesátých let, využil zde jako výraz moderního cítění a myšlení nastupující tvůrčí a politické generace.

11

12

13

14 Jakub Schikaneder, Nokturno ve staré Praze, 1911, olej na plátně, 120× 105. ZG, Plzeň.
Schikanedrovy obrazy pražských ulic a zákoutí rozvíjejí lyrické téma evropského malířství přelomu století založené na světelném pojetí malby do melancholické podoby souzvuků tajemné nálady historického místa a smutku existenčního osamění člověka moderního města.

14

15 František Drtikol, Pohled na Vltavu s Železnou lávkou a panorámatem Hradčan v pozadí, 1911. UPM, Praha.
Zrcadlovým převrácením stran, vzniklým převedením fotografického negativu do olejotiskového pozitivu, vtiskl Drtikol známé pražské vedutě zvláštní výraz, pro nás nezvyklý i někdejší Železnou lávkou, vedoucí od Rudolfina na Klárov.

15

16 František Drtikol, fotografie z cyklu Z dvorů a dvorečků staré Prahy, 1911, olejotisk. UPM, Praha.

17 František Drtikol, fotografie pouličního hudebníka, 1911, olejotisk. UPM, Praha.

16

17

18 Anonymní fotografie, poprvé uveřejněna v knize Pražské ghetto roku 1902, později vícekrát použita jako charakteristický obraz člověka doby konce století v labyrintu uliček staré Prahy.

18

19 Vojtěch Preissig, Hradčany ve sněhu, 1908, barevný lept, 42,5 × 64,5. NG, Praha.
Lyrický motiv zasněžených Hradčan připomíná v Preissigově grafickém řešení podobu hudební skladby. Tiché znění jemných grafických forem důrazně člení a spojují linie a plochy větví stromů. Z všedního motivu vznikl snivý obraz pražského panorámatu.

19

20 Jakub Schikaneder, Ungelt, 1902—1905, olej na plátně, 70× 105. ZG, Plzeň.

21 Jakub Schikaneder, V podvečer na Hradčanech, 1905—1910, olej na plátně, 86,5× 107,5. NG, Praha.

20

21

22 Antonín Slavíček, Eliščin most, 1906, olej na plátně, 145 × 193. NG, Praha.
Praha, její dějiny, osudy a krásy se Slavíčkovi staly významným tématem zápasu o moderní malbu. V panorámatu jejích náběží, trhů, kostelů, frekventovaných ulic a osamělých zákoutí malíř nalézal motivy, v nichž se podoby, pohyby a proměny města promítly do rytmu obrazové stavby. Barevné skvrny zdí, střech, dlažby i siluet chodců se staly živou tkání impresivní malby, vyjadřující vzrušivou povahu moderního života.

22

23 Antonín Slavíček, Deštivý večer, 1902, pastel na plátně, 114× 139. NG, Praha.
V tomto pastelu Slavíček nejhlouběji pronikl atmosférou měnícího se města k psychologickému tématu moderního člověka. Nachýlené postavy chodců objevují se zde v barevných siluetách jako dynamické bytosti psychologického dramatu moderního života.

23

24

25

24 Antonín Slavíček, Mariánské náměstí, 1906, olej na dřevě, 20× 29,5. ZG, Plzeň.

25 Antonín Slavíček, Na Františku, 1910, olej na dřevě, 27× 36. Oblastní galerie, Roudnice nad Labem.

26 Otakar Nejedlý, Mobilizace, 1914, olej na plátně, 81× 68. NG, Praha.
Vzrušená atmosféra života Prahy dospěla ve chvíli vypuknutí první světové války do tragického vyhrocení událostí, jejichž předzvěsti a předtuchy byly stálou součástí pražského umění a literatury této doby. Nejedlého obraz ulice zachycuje osudovou chvíli města jako aktuální téma moderní malby.

26

27 Jan Zrzavý, Seance, 1912, kresba uhlem na papíře, 28,6× 17,6. NG, Praha.
Námět večeře v pražském bytu se v Zrzavého kresbě objevuje jako obřad duchovního zasvěcení, korespondujícího s tajemnou atmosférou města.

27

Dnes je doba vážná,
protože zoufale nejasná,
plány rozstříštěny,
očekávání zklamáno . . .
H. G. Schauer

II

SVĚT BLUDIŠTĚM

Proměna Prahy v moderní velkoměsto
Svědectví fotografie
Labyrint tisku
Čas boje a předtucha katastrofy
Filozofické názory a rozpory
Průmyslový rozvoj a pražské výstavy
(Zemská výstava zvaná Jubilejní, 1891
Národopisná výstava, 1895
Výstava architektury a inženýrství, 1898
Dělnická výstava, 1902
a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory, 1908)
Výtvarné umění a publikum
Život v bludišti
Typy z ulice
Absurdita doby a miméze labyrintu

Proměna Prahy v moderní velkoměsto

Od počátku devadesátých let se Praha postupně stávala skutečným velkoměstem, jehož život zjevně i skrytě proměňoval, umocňoval, ovládal i deptal průmysl. Teprve nyní se v místním životě plně projevily možnosti i důsledky kapitalistického rozvoje v Čechách. Zatímco více než celé století předtím zasahoval průmysl do organismu hlavního města Čech jen v podobě řady vlivů dotýkajících se tradičních forem a projevů společenského života, měnila se teď celá jeho struktura. Počátek devadesátých let představuje počátek zásadních změn ekonomického systému a myšlení, výroby a technologie, sociálního prostředí a sociálního boje, počátek zásadních změn politiky a epochálních změn v kultuře, vědě a umění.

Přelom let osmdesátých a devadesátých je charakterizován jako doba rozkladu jednotného národního hnutí, jako doba utváření moderní české a pražské buržoazní společnosti. Je to období ekonomického, sociálního, politického i kulturního zvratu, v němž došlo nejen k rozšíření oblastí života a práce, ale také k diferenciaci sil a prohlubování vnitřních rozporů kapitalistického světa. Z dnešního hlediska marxistické historiografie nám život Prahy přelomu století připadá daleko přehlednější, než původně byl. Pro mnoho ve své době těžko pochopitelných jevů nacházíme logické vysvětlení. Díky novým syntetickým pohledům víme dnes podstatně více o základních příčinách, motivech a tendencích v životě Prahy.[1] Dokážeme jasněji definovat formy proměny kapitalistické společnosti v době, kdy se velkokapitál stal novou silou průmyslové výroby soustřeďující se v organismu města do velkých aglomerací továren, dílen a skladišť, naznačující daleko mocnější sdružování jednotlivých podniků do rozsáhlých koncernů. Zde začala Praha hrát zcela novou roli. Stávala se v českých zemích centrem průmyslového podnikání, které nabývalo mezinárodního významu. V jasné formě se tyto změny objevily v městském exteriéru. Soustřeďování průmyslové výroby v Praze vedlo k stavbě nových továren jak v dřívějších průmyslových centrech, Karlíně a Smíchově, tak i v nových satelitních místech a osadách, Libni, Bubnech, Holešovicích, Vysočanech. Soustřeďování finančního kapitálu se promítlo do vzniku řady bank uvnitř historického města. Jednou z nejmocnějších se stala Živnostenská banka, spojená s jednou z největších českých strojíren, První českomoravskou ve Vysočanech. Průmyslový rozvoj Prahy se projevil v hospodářských úspěších i civilizační proměně celého životního prostředí města. Továrny pro potravinářský průmysl, pro železniční stavby a stroje, elektropodniky i automobilka Praga se výrazně prosazovaly na evropském hospodářském trhu. Nejvíce se měnila vnější tvář Prahy díky průmyslové a s ní související bytové výstavbě, novým dopravním prostředkům, osvětlení, divadelním arénám a dalším formám i atrakcím společenského života.

Zde se již setkáváme se složitější podobou dobové skutečnosti, v níž se proměny života města, jejich příčiny a následky stávají těžko pochopitelné bez přiblížení životní situaci v celé její mnohoznačnosti a rozpornosti. Asi tak, jak se s ní setkávala duše člověka, jak se v ní rodily představy a jak se tyto rozpadaly a měnily.

Vývoj politické ideologie v souvislostech rozvoje pražské buržoazní společnosti byl v 19. století určován českou hegemonií, které česká politika dosáhla díky jednotnému programu národního boje reprezentovaného do devadesátých let staročeskou stranou. Od let osmdesátých vliv této strany slábl a na prahu let devadesátých převzala v české politice vedoucí postavení strana mladočeská, do jejíž ideologie pronikaly formy moderní vědy a nového buržoazně demokratického myšlení. Charakteristické bylo, že ani ve vnitřních, ani ve vnějších souvislostech nebyla tato strana hegemonní. Nejvýraznější narušení progresívního kapitalistického myšlení přinášelo rodící se socialistické hnutí a rychle se rozvíjející sociální a socialistické myšlení.

V průsečíku třídních zájmů a rozporů velkoburžoazie, maloburžoazie a sílícího proletariátu se utvářely představy, které otevíraly brány magickým formám lidové i umělecké představivosti mnohotvárně zrcadlící složitou dobovou skutečnost včetně katastrofické předtuchy jejího osudu.

Rozvoj Prahy jako moderního průmyslového centra v letech 1890—1914 vytvářel tedy neobyčejně složitou životní situaci. Nebyl to však jen optimistický proces oslňujících úspěchů a perspek-

[1] O. Urban, Kapitalismus a česká společnost, Praha 1978

tiv. Za letící bohyní prosperity, korunující triumf průmyslu a sebevědomí podnikatelů, zůstávaly situace a události plné ostrých kontrastů a nepřekonatelných rozporů. V náhlých střetech životní skutečnosti a zvratech životní naděje dostávala Praha nové rysy. Výkyvy krizí a konjunktur se zde zjevovaly na pozadí skromných životních tradic v nadsazených perspektivách. Zvraty životních podmínek měly již dostatek příkrosti v dramatickém rozvoji průmyslu a peněžnictví. Na cestu od naděje ke zklamání se dostávali nejen podílníci bank a továren, ale i ti, kteří poznávali beznaději v nejostřejším světle sociálního utrpení — dělníci. I oni sice v dobách konjunktur nacházeli možnosti dříve nebývalých výdělků. Týdenní mzda kvalifikovaného dělníka v strojírenském průmyslu dosahovala v době největší konjunktury až 100 zlatých. Byla však jen příslibem životní jistoty, za níž následovaly krize, ve kterých se ztratily naděje na jakýkoli výdělek.

Sled krizí, které na jedné straně uspíšily soustřeďování průmyslových závodů do produktivních rozsáhlých koncernů, se promítl do každodenního života a zanechával po jejich uplynutí dosud neznámý pocit hluboké životní nejistoty. Peníze působily jako iracionální životní síla. Od roku 1873, kdy pražský život ochromila velká hospodářská krize, v níž postupně zkrachovalo jedenáct ze čtrnácti založených bank, byly jednou z nejlabilnějších stránek života, třebaže Praha prožívala na přelomu století dny nebývalého hospodářského rozvoje. V tomto vývoji však krize následovala krizi. Nejvýraznější byly na počátku 20. století v letech 1901—1903 a v letech 1907—1909. Horizonty životních perspektiv se zde rychle měnily. Ve stínu bohyň štěstěny se zjevovaly stále tajemnější představy tvořící novou mytologii, v níž mýty plné nevysvětlitelných předtuch a osudových tajemství promlouvaly naléhavě a výmluvně k soudobému žití.

Patrně v žádné jiné literatuře na přelomu století nenalezneme tak zdrcující vyobrazení továrny, jako je tomu v senzitivní představivosti českého spisovatele Josefa Šlejhara, který popisuje továrnu jako pozemské peklo.

„Nikde jinde nepřipadá život pravého lidství tak znemožněn jako právě tuto. Tady jako by byl již ztracen docela, v přirozené své podstatě udolán. Tady jako by bylo ztraceno srdce, ztraceny tradice jiného životního názoru a vyspění, zdroje jiných pojmů zkaženy, tady znemožněno všechno svrchované pomnění v mystické útočiště života. Ztracena víra, modlitba, strženo nebe a Bůh znešvařen, z něhož jako by zde nezbývalo nic než vřava mechanických sil, život ovládajících. Nikde jinde jako by peklo nevystupovalo v takové sveřepé, démonicky bezuzdné moci jako zde."[2]

[2] J. Šlejhar, Peklo, 1905, s. 203

Ostré kontrasty životních stylů odnímaly všem doposud navenek jistým a střízlivým pohledům na svět jejich věcný optimismus, založený na víře ve všemocnost rozumu a zákonitost pokroku. Nejistota vyvěrající z existenčních problémů se promítala do všech oblastí života, projevila se i v oblastech tvůrčího myšlení. Představivost se dostávala do výrazných vlivů tradičních zdrojů fantazie i nových životních rytmů technické civilizace, ať už spojených s dopravou či novými telekomunikačními prostředky a dalšími vlivy techniky. Průmyslové prostředí zde působí jak v továrnách samých, tak v městě mimo ně. Toto prostředí se mění ve svět zaplňovaný průmyslově vyráběnými věcmi, nahromaděnými v neznámém množství a neznámých podobách. Doba prvého velkého zásahu průmyslového světa do životních tradic Prahy, doba devadesátých let, je časem zvratů, v nichž umělecké vyjadřování kolísá mezi nejrůznějšími způsoby. Fantastika zde provází i ty nejvěcnější pohledy na svět. Promítne se do fotografie, do akademické malby i naturalistické literatury. Skutečnost se zjevuje v imaginárních rysech. Všechny vlastnosti moderní doby se promítly teď do života Prahy jakoby naráz, a to v kontrastech a výkyvech nesrovnatelných s prostředím jiných evropských měst.

Mezi základními rysy života 19. století je vybočení z přirozeného životního rytmu, ze základního rámce a celistvosti vztahů člověka k věcem a světu. Dychtivost po nových zážitcích je však v Praze ještě umocňována vnímavostí lidí, z velké části přicházejících z venkova, se silnou tradicí imaginativně bohaté lidové kultury. Technický rytmus průmyslového světa a jeho rozpory však přivádějí do situací a zákonitostí určených tímto prostředím i svěží psychiku. Tak, jak je svět stále více zaplavován novými a novými věcmi, jak se ztrácejí jasné vztahy mezi prací a předmětem, mezi předmětem a přirozeným životním nazíráním, rostou zároveň touha i odvaha hledat možnosti k pochopení a obdivu měnícího se světa, prosadit lidské sebevědomí v odlidštěném světě. Tato touha

odkrývá nové pole aktivity myšlenkové i tvůrčí, nechává však také vystoupit nové iluze a mýty.

Fotografie smíchovského panorámatu, pořízená v polovině osmdesátých let pražským fotografem Jindřichem Eckertem, je příkladným dobovým pohledem na Prahu. V názorném záběru tu zachycuje tehdejší satelitní pražské město, charakteristické shluky staveb, které vyrostly na pozemcích bývalých barokních zahrad. Ke zvolení tohoto pohledu však fotografa nevedly jen výrazné tovární stavby, ale především nová, esteticky a ideově dotvořená architektura mostu spojujícího Smíchov s Novým Městem pražským.

Svědectví fotografie

Most zde spojoval dva světy. Svět tradiční pražské kultury, který na snímku zastupují mansardové střechy s živým seskupením hmot staveb na pravém vltavském břehu, a svět průmyslové civilizace s novým tvaroslovím technické architektury čtvrti Smíchov.

Tato fotografie patří k rozsáhlé řadě Eckertových pohledů na měnící se Prahu. Fotograf zachycoval její podobu věrným způsobem, daným technikou velkého formátu, jemností emulze a ostře pracujícím objektivem. Eckert ukázal Prahu v pohledech, které odpovídaly věcnosti myšlení generace inženýrů, konstruktérů a podnikatelů, pro něž výkres a stavba byly výrazem životní perspektivy a harmonie.

Při pravém okraji fotografie, tam, kde most na pravém vltavském břehu končí, je patrné Myslbekovo sousoší Libuše a Přemysla. Toto monumentální sochařské dílo, které se v celkovém panorámatu na snímku ztrácí, mělo tehdy daleko důležitější postavení v měřítku i obsahu, než ukazuje fotografie. Myslbekovy sochy byly nejvyšším bodem stavby, která tak symbolicky spojovala Prahu historickou s Prahou průmyslovou. Byly reprezentativní vizitkou české buržoazní i národnostně cítící společnosti a výrazem nadějí, s kterými tato společnost věřila, že cesta prosperity a pokroku je svatou cestou naplňující odvěký společenský sen, nadčasový národní mýtus.

Vstup do průmyslového světa vedl slavnostním vchodem, ideově určovaným mytickými náměty Rukopisů královédvorského a zelenohorského. Před objektivem fotoaparátu však v panoramatickém pohledu vystupovaly více střechy a pusté zdi průmyslové architektury než samotné sochy. Dobová fotografie neúprosně zaznamenala rozpor, v němž byl zaklet dobový ekonomicko-společenský antagonismus.

V době, kdy průmyslový svět rozšířil možnosti společenského života tak, že se již ztrácela vlastní zřídla nové síly mnohostranně přetvářející život celé společnosti, kdy byly zastřeny i vlastní příčiny rozporů, vystupovaly nově kulturní otázky a nároky, v nichž se měnil vztah k tomu, co se zdálo být podstatné a mělo být považováno za krásné. V době, kdy v kultuře vyznívají tendence mohutného národního nadšení provázené touhou mytizovat historii i současnost, zachycuje Eckert a řada dalších fotografů Prahu s dokumentaristickou věrností. Původní cíl apoteózy vzmáhajícího se města slavné minulosti se však na přelomu století měnil ze sebevědomí kulturního úsilí v banální produkci masové fotografie.

Hodnota fotografické veduty na přelomu století v očích odborné veřejnosti výrazně poklesla. Mohutný rozvoj fotografické techniky umožnil, aby se do fotografování zapojila široká fronta amatérů a fotografie doby přelomu století se octla v krizi; špičkoví fotografové se začali odvracet od dokumentu i od světa věcně viděného objektivem kamery. Na dokument však nezanevřeli jen z důvodů způsobených vývojem fotografické techniky.

Pražská fotografická veduta se ve svém vývoji od pouhého vizuálního záznamu k profesionálnímu uměleckému projevu zbavovala všední věcnosti a nořila se do tajemné atmosféry přízračných vizí, jakou známe z dobové literatury a malířství. Mladí fotografové, například Vladimír Jindřich Bufka, Antonín Škarda, František Drtikol a Franz Fiedler, se úplně odvraceli od věcnosti a vydávali se v souvislostech s dobovým malířstvím na cestu pokusů scelit obraz fenomenálního světa výtvarným pojetím kompozice a místa záběru, někdy i malířským dotvořením a grafickým přetištěním snímku. Jejich dílo zůstávalo sice známé většinou jen odbornému okruhu zájemců, ukazuje však

velice přesně všeobecné znepokojení z faktické skutečnosti. Svědčí o tom i množství banálních ilustrací v nejrozšířenějších dobových prostředcích vizuální komunikace, ve velkotirážních časopisech. Úsilí, s kterým se fotografové pouštěli do úkolu zbavit fotografii dokumentaristického údělu, mělo hlubší zázemí, než byly problémy nové fotografické techniky, nových estetických zálib či nových tvůrčích nároků. Základní problém spočíval v dobové skutečnosti, v níž se nově obnažená realita světa střetávala s myšlením unášeným sněním. V kultuře přelomu století obě tyto tendence, dokument i sen, existovaly vedle sebe. Jedna druhou podmiňovala, jedna z druhé žila. Fotografie se ve své dokumentární podobě stále rozšiřovala a postupně pronikala do všech velkých časopisů. Pohled na svět se však neustálil ani nezvěcnil. Tento rozpor, intuitivně vnímaný v kultuře přelomu století, v její snaze najít nové možnosti přirozeného spojení mezi světem esteticky neosvojeným a uměním, mezi faktem a myslí, byl patrně jedním z nejvážnějších důsledků krize společenského života spojené s uvedenými civilizačními změnami.

Člověk přelomu století už nemohl bezvýhradně přejmout kulturu založenou na aplikaci historického slohu, na předměty moderního světa, jak to činil historismus. Otázka, co je krásné mimo tradiční oblast kultury, co je krásné ve světě techniky, průmyslu i přírody, v oblastech, jak je věcně odhaloval fotografický snímek, pronikla hluboko do tvůrčího myšlení a zároveň připravovala půdu pro secesní umění, snažící se spojit technickou civilizaci se světem přírody. I fotografie byla zachvácena secesní stylizací, a to nejen v námětu, který doplňovala malířskými i ornamentálními prvky, ale i v dekorativních úpravách rámů, do kterých byly snímky vkládány. Mohutný rozvoj secese, snažící se proniknout celou skutečností a najít korespondující tvary tovární budovy i květiny, úponku rostliny i básně, nemohl však překrýt hluboké rozpory, které připomenula fotografie. Ta v pražském prostředí dokládá, že člověk se s nimi setkával uprostřed měnícího se světa na každém kroku. Nejčastěji a nejbolestněji vystoupily tam, kde docházelo k největšímu napětí v kontrastech módního života a věcně vidoucího a sociálně myslícího člověka, který si kladl otázku po smyslu existence.

V povídce Josefa Šlejhara Z ulice, jako by se svět před námi zjevoval ve dvou rovinách. V rovině pouhého zdání a v rovině autentického dění, kterého si všímá věcný pohled.

„Zdá se býti tak jednotvárná velkoměstská ulice se svým šumem a proudem, svým jakoby nepomíjivým bručením elektriky, zvoněním, duněním vozů. Figur nesčetně, ale posléz jakoby všechny stejny, vystřiženy z téhož fádního žurnálu módy, elegance a blazeovanosti. Brzo omrzí, nevšímáte si jich, jako ony ne vás a jako vy omrzíte i je. Potloukáte se svou cestou, také jako fádní figura z žurnálu žádané módy, která všechno tak zjednotvární a znechutí zdánlivou svou pestrostí a vynalézavostí . . .

V některé chvíli připadá vám všechno v tom svém nepozastaveném ruchu a plynutí života tak pusto a smutno, v těch všech svých výjevech jako bez výrazu žití, spíše jako mechanické, protivné a znechucující se, jednotvárné sunutí kaleidoskopu. A přece! . . . Fadessa figur z žurnálu módy a blazeovanosti se náhle protrhne . . ."[3]

[3] J. Šlejhar, Z Prahy, Praha 1910, s. 207

Labyrint tisku

Mohutný rozvoj hospodářského a kulturního života celé společnosti kontrastoval s temnými stíny osudů lidí i tajemnou atmosférou historického prostředí. Jednou z cest z bludiště života, v kterou byly vkládány velké naděje, byl rozvoj poznání, rozvoj vědy, osvěty a tisku. Žádné období v dějinách české publicistiky nemělo tolik edičních podniků a pokusů jako doba přelomu století. Volné kapitalistické podnikání a snaha společnosti nalézt konstruktivní informace vedoucí z chaosu měnícího se světa k pozitivním perspektivám nového života byly spolu s touhou člověka najít své postavení a sociální kontext hlavními motivy politického organizování i zakládání desítek nových časopisů, deníků a nakladatelství. Česká publicistika nabývala nových profesionálních podob.

Stejně jako fotografický aparát odkrýval věcnou podobu viditelné skutečnosti, stal se předmětem

nové žurnalistické práce kriticky ověřený fakt. Myšlenky filozofického pozitivismu nalezly v pražském prostředí uplatnění při utváření nové buržoazní ideologie, která teď na rozdíl od důvěry v jednotný a neměnný národní program kriticky ověřovala konkrétní události, myšlenky a cíle.
Nejvýznamnějším časopisem, který uvedl program důsledné pozitivistické kritičnosti, byla vědecko-kritická revue Atheneum (1883—1893), na jejíchž stránkách se odehrál boj po proti jednomu z nejposvátnějších mýtů českého národního obrození, mýtu Rukopisů královédvorského a zelenohorského. V čele kritiky Athenea stáli filozof T. G. Masaryk, jazykovědec Jan Gebauer a historik Jaroslav Goll. Tendenci důsledného kriticismu zastával vedle Athenea časopis Čas (vycházel od roku 1886), založený Janem Herbenem.
S programem zevrubného pozitivního myšlení souvisel projekt původní české encyklopedie, jejíhož vydání se ujal nakladatel Otto podle projektu T. G. Masaryka. Pojetí encyklopedie bylo určeno pozitivistickými vědeckými kritérii, ale samotné řešení a Masarykem vytčené cíle absolutní vědeckosti a kritičnosti zcela nenaplnilo. Vyšlo vstříc záměrům popularizačním a osvětovým. Přesto však 28 svazků Ottova slovníku naučného, vydávaných od roku 1888 do roku 1909, se stalo nejen svědectvím kulturní vyspělosti a tvůrčí potence doby přelomu století, ale i základním dílem české novodobé vzdělanosti. Co do rozsahu a spolehlivosti tehdy dostupných dat je tato encyklopedie doposud nepřekonaná.
Kritičnost a rozsah poznání byly nové aspekty myšlení, které vedly vědu a kulturu k hlubšímu a odbornějšímu kladení otázek i důslednějšímu hledání odpovědí. Na tyto požadavky již pozitivistický racionalismus nemohl stačit. Pozitivistický kriticismus se však nicméně stal neobyčejným katalyzátorem přerodu pražské, a to zejména české kultury konce 19. století. Pod jeho vlivem se měnily formy buržoazní politiky a publicistiky.
Vedle Athenea, Času, České stráže a Naší doby vystupoval programově kriticky zejména tisk levé frakce mladočeské strany, pozdější strany pokrokové: Neodvislost (1892), Nezávislé listy (1893—1894), Radikální listy (1894—1898) a od roku 1897 Samostatnost. Tyto časopisy dováděly kritičnost již za hranice věcné objektivity.
Do centra nových pohledů na životní problematiku se v proměně pražské publicistiky soustředil především socialistický tisk. Představuje zcela novou kapitolu sociálního boje u nás i počátky utváření marxismu jako nového vědeckého pohledu na dobovou společenskou realitu. V čele socialistického tisku stálo Právo lidu (založeno 1893 jako venkovský týdeník, od roku 1897 pražský deník), vedené redaktorem Antonínem Němcem, politikem Františkem Soukupem, uměleckým kritikem F. V. Krejčím a básníkem a novinářem Antonínem Mackem.
Do novinářského ruchu Prahy přelomu století, naznačeného zde několika vůdčími českými deníky a časopisy, výrazně zasahovaly i pražské noviny německé. Byl to především německý deník, Prager Tagblatt, nejmocnější v Čechách a vydávaný již od roku 1876, dále Bohemia, Prager Abendblatt, Deutsches Abendblatt a další.
Bylo by velice rozsáhlým úkolem sledovat rozvoj tisku v souvislostech s politikou, ekonomií a národnostní ideologií podrobněji. Nás však zajímá především to, jak se tvář nově se rozvíjejícího prostředku kulturního a duchovního života Prahy promítla do její atmosféry, jak ovlivnila dobový pohled na svět.
Podle jednoho z předních teoretiků novinářství prvního desetiletí 20. století, Karla Hocha, byly díky novinám nově objasněny nejen místní události, nejen skrývané politické problémy, zamlčené zločiny, ale celá „historie se stala osvětleným jevištěm".[4]
České noviny konce století se poprvé dostávají do systému univerzálního zpravodajství, v němž telefonované a telegrafované zprávy tvoří až devadesát procent veškerého jejich obsahu. Proměna pojetí novin od přejaté zprávy a úvahy psané v redakci k autentickému zpravodajství vyvolala stejně hluboké změny v chápání skutečnosti jako vstup fotografie do světa vizuální představivosti a umělecké tvorby. Novinám se přisuzovala nejvážnější role v utváření společenského vědomí. Zdeněk Nejedlý jim ve své pochvalné recenzi na Hochovu studii přiznal úlohu ochránce společnosti. O dobovém novináři napsal: „Žurnalista jest umělec ne nepodobný operatérovi, jenž s geniální často intuicí prohlédá tam, kde jiný i odborně učený lékař nic nevidí . . . jistým řezem odkryje

[4] K. Hoch, Noviny, Praha 1912, s. 29

pramen bolesti."[5] Kriticky objasněný fakt, ke kterému se dobová žurnalistika mohla dobírat z různých stran, zůstával jen jednotlivou informací, pokud nebyly ukázány skryté souvislosti, na které v nepřehledném světě nestačila jen kritičnost a objektivita. K tomu bylo třeba intuice. Nejen nové využití, ale i nové přiblížení mediu tisku. To nebylo možno úplně oddělit od života ulice, od složité podoby společenské skutečnosti.

[5] Z. Nejedlý, O umění, Praha 1977, s. 88

Zatímco generace osmdesátých a devadesátých let pochopila význam původního kritického zpravodajství, generace počátku 20. století pochopila smysl tisku jako živlu moderního velkoměstského života.

Svět novin se v Praze přelomu století stával součástí měnícího se prostředí, moderního světa. Věci se v něm vynořovaly s nebývalou faktičitou, smysl života se však stával nepřehledným.

V dobové novinářské črtě věnované ruchu novinové redakce nalézáme koláž depeší, jejíž autor chtěl čtenáři humorně přiblížit kupení rozličných zpráv v centrále novinového zpravodajství.

„Haló — Pešť — korespondent — ovoce mi ještě neposlali! — Uherská hypoteční — přijeďte rychle k mé ženě — raport dosud neposlali! — rezervujte mi vstupenku — banka — starý sýr a plesnivé švestky — úvěr pozemkový — muž není doma — přijďte zpívat — řečník ochraptěl — usnesla se . . . — spodky, prosím spodky — Buffalo — Tannhäuser — delegace — . . . sedmiprocentní dividendou — ve vodě — v reelnosti její — vy ferino — haló."[6]

[6] Praha ve dne v noci. II. díl. Josef Pachmayer, Jak se píší noviny, s. 354

Zatímco novináři starší generace postřehli živelné médium jen v takových případech, jakým je tento záznam chaotického šumu telegrafovaných depeší, v němž je obsah jednotlivých sdělení ztrátou kontextu tak roztříštěn, že zůstává již jen sled znaků připomínající obrázky v dobovém rébusu, nacházeli mladší novináři nové vztahy s živelným médiem rozšiřujícím zprávy a myšlenky, a tak dokázali ukázat nepoznané či utajované souvislosti nepřehledného světa.

Jaroslav Hašek a Egon Erwin Kisch patřili v Praze mezi ty, kteří byli přitahováni bludištěm moderního života i živelným médiem novin. Hašek obracel na ruby pozitivistickou kritičnost novin zcela vymyšlenými zprávami, v nichž ovšem dokázal jedinečně reagovat na mechanismus tisku a konvence života, psychologii ulice i absurditu doby. Kisch, píšící pro pražské německé noviny Bohemia, využil médium tisku k důslednému pohledu na labyrint pražského života, který se mu stal východiskem k jednomu z nejpronikavějších pohledů na svět moderní doby.

„Myslím, že nikde na světě jsem neprojevil radost zážitku a sílu podání intenzívněji než v Praze. Pohyboval jsem se téměř ve všech jejích sociálních a národnostních vrstvách, cítil jsem se téměř všude dobře, pokusil se zachytit je vášnivým účastenstvím a zakousl jsem se do pražské přítomnosti, minulosti i budoucnosti jak snad nikdo z kolegů v povolání mé generace. Kdybych se nebyl snažil o poznání svého rodného města, nebyl bych nikdy mohl dojít k poznání Evropy . . ." poznamenal Kisch v úvodu prvního českého vydání Pražských dobrodružství, do značné míry sestavených z článků uveřejňovaných Bohemií v letech 1906—1914 v seriálech Pražské toulky a Pražské novely.

Čas boje a předtucha katastrofy

V jednom z pražských sonetů z poloviny devadesátých let popsal Rainer Maria Rilke průvod dělníků vracejících se z práce.

„Večerem horkým z fabrik jdou,
podobni stínům, ženy, chlapi.
Na čela, jež se v potu topí,
Vsadila bída pečeť svou.

Jdou tupě, bez vší naděje,
s očima k zemi upřenýma.
Prach zvedá se a vzdor se vzpíná
jak osud, jenž jim v patách je."[7]

[7] R. M. Rilke, Larenopfer, cit. z překladu Gustava Francla Dech rodné země, Praha 1975, s. 18

Mladý básník vystihl jeden z výrazných rysů nové pražské atmosféry. Do té doby byla Praha celkem klidným městem, jemuž nový rytmus dával hlavně kulturně vedený národnostní boj. Avšak

od počátku devadesátých let se zde setkáváme s úplně jiným sociálním prostředím. Je to prostředí zachvácené skrytým vírem, který procházel celou Evropou žijící ještě mnohde snem krásné epochy, ale zde již nabýval katastrofických podob a předtuch.

Není to však jen báseň Rilkova. Svědectví o nové sociální atmosféře najdeme na mnohých místech české i německé kultury poloviny devadesátých let, například u Klášterského, Machara, Orlika a později v celé řadě slovesných projevů, především v Bezručových Slezských písních, zaznívajících v prostředí českého kulturního života nejvýraznějšími tóny. K vzrušené sociální atmosféře Prahy poloviny devadesátých let patří i uvedení Hauptmannovy hry Tkalci roku 1895. Orlikův plakát, vytvořený pro toto představení, který je tradičně začleňován do berlínského kulturního kontextu a do dějin německého sociálního umění, je pražského původu i pražské kulturní provenience.

O tom, jaký byl charakter nově vznikajícího revolučně vzrušeného, fantaskně přibarveného i hořce absurdního sociálního prostředí devadesátých let, podává svědectví zinscenovaný proces s takzvanou Omladinou.Byl to pokus o zastrašení pokrokové mládeže a dělnictva, jehož stávky a manifestace nabývaly masové mohutnosti a znepokojujícího politického významu.

Roku 1893 bylo na základě svědeckých výpovědí Rudolfa Rigoletta Mrvy započato s procesem, který měl usvědčit několik desítek osob z řad dělnické a intelektuální mládeže z příslušnosti k nezákonné politické straně a republikánské revoluční činnosti. Výminečný soud se musel během procesu zříci svědectví korunního svědka Mrvy, odhaleného konfidenta policie. Během vyšetřování byl zavražděn a in memoriam usvědčen jako romantický snílek, který z četby Sabinových Oživených hrobů spředl osnovu smyšleného politického spolku.

Proces skončil krutým rozsudkem, kladoucím obžalovaným za vinu vedle smyšlených obvinění o republikánství i účast na četných demonstracích uspořádaných v Praze v roce 1893, a stal se součástí sociálních bojů Prahy konce století. Dne 21. února 1894 bylo 68 obviněných v tomto procesu odsouzeno do žaláře na dobu 96 let. Proces však nezastavil sociální pohyb, ani nezbavil buržoazní společnost strachu z rostoucí nespokojenosti proletariátu. Skutečně revoluční hnutí se rozvíjelo především v činnosti dělnické, sociálně demokratické strany. Jedním z výrazných bodů jejího politického programu byla snaha o získání účasti na politickém životě, které bylo možno dosáhnout jen radikální reformou dosavadního volebního systému. Částečné volební reformy byly v Rakousku-Uhersku postupně uplatňovány právě díky pražským a českým sociálním bouřím. O jejich zaměření svědčí programová slova dělnického výboru k pražské prvomájové demonstraci roku 1890: „Poznali jsme svůj počet, mohutnost svého protestu . . . přinášíme . . . tu bídu — celé trápení na světlo denní, abychom ji těm vládnoucím třídám ukázali v celé její nahotě a řekli: Takovými jsme, takovými jste nás udělali, tolik je nás a my všichni žádáme spravedlnost — naše právo.“[8] O rozsahu pražských revolučních bouří svědčí nejvýrazněji stávky a demonstrace, které v Praze vznikly jako ohlas zprávy o „petrohradské krvavé neděli“ a započaly hnutí trvající až do roku 1907. Největší manifestace se konala 10. září 1905 v den zahájení podzimního zasedání českého zemského sněmu, kde společně manifestoval pražský český i německý proletariát na Malostranském náměstí v počtu 100 000 osob.

[8] cit. podle J. Janáčka, Dějiny Prahy, Praha 1964, s. 512—513

Bezprostřední ohlas sociálních bouří a jejich solidární lidskou reflexi v umění dokládá událost, k níž došlo na podzim roku 1905, kdy demonstrace přešly do ozbrojených srážek s policií. Při jedné z nich byl zastřelen sklenářský učeň Jan Hubač. Padlému byl na Olšanských hřbitovech postaven pomník, který navrhl František Kysela a sochařsky doplnil Jan Štursa. Atmosféru kolem této události vyjadřuje nápis pomníku:

„Jan Hubač dokonal 5. listopadu 1905 v Praze, Havířské ulici, jsa 15 let stár. Svůj mladý život položil za myšlenku občanské a národní rovnosti, pro niž demonstroval národ celý . . . Ať žije národ, jejž miloval a vítězí idea rovnosti, jejíž bezděky stal se mučedníkem.“

Protestním hnutím v letech 1905 až 1907 se stala Praha městem s nejživějším sociálním děním ve střední Evropě. Především zdejší události rozhodly, že byl v lednu roku 1906 podepsán císařem zákon o všeobecném hlasovacím právu. Třebaže v následujících letech, v době předválečné konjunktury, se protestní demonstrace dělnictva zmírnily, Praha zůstala i nadále živou scénou sociál-

ního, politického a kulturního boje, roku 1912 se dokonce stala místem významu mezinárodního. Konala se zde tajná konference ruské sociálně demokratické strany bolševiků, které se zúčastnil Vladimír Iljič Lenin.

Nový sociální pohyb, který do života města přinášelo revoluční hnutí proletariátu, rozvířil politickou situaci a přispěl k radikalizaci národně politických i státoprávních snah.

Vedle již zmíněného boje dvou vůdčích politických stran staročechů a mladočechů vystupovala v horečném koloritu pražských politických bojů strana radikální se svým nejvýznamnějším mluvčím, básníkem Viktorem Dykem. Od něho vycházela ta nejostřejší kritika dobového politického života u nás, jeho malostí a absurdit, jejichž bezvýchodností zůstala v rámci dobové buržoazní politiky uzavřena i jeho marná donquijotská aktivita.

V prostředí třídních, sociálních, národnostně politických i rasových rozepří zjevovala se Praha jako osudové místo bojů do nekonečných opozic se rozvětvující společnosti.

V Zlomené duši, ve Smutcích peripatetika, zaznamenal Antonín Sova společenský obraz Prahy doby samého počátku 20. století:

„Ty stará kleci, těsná Praho,
ty s bezhlavými patriciji!
Tvá plemena dvě vedle sebe
jen žijí silou nenávisti.
Vkotveny a opřeny o sebe
dvě národnosti, zlobou doby
se hýbají a rvou se s celou
elementární energií."[9]

[9] A. Sova, Zlomená duše, Praha 1896

I když česko-německé problémy nacházely určité možnosti urovnání v dělnickém hnutí vedeném sociální demokracií v duchu marxistického internacionalismu a tu a tam se dostávaly i do realistického programu buržoazní politiky[10], zůstávaly nadále výrazným motivem politických bojů. V roce 1919 spisovatel Josef Holeček zrekapituloval česko-německý problém přelomu století jako nerešitelný antagonismus dvou kultur: „Mně bylo pořád jasnější, že mezi námi a Němci je co do skladu srdce a ducha propast, která se zasypati nedá . . ."[11] Česko-německé srovnávání, soutěžení i příkré distancování, které podněcovalo a urychlovalo vývoj od provincionalismu k svébytnosti pražské kultury mezinárodní úrovně, přinášelo celou řadu motivů, v nichž se vyvíjely skutečné, ale i do této problematiky uměle vnášené otázky.

[10] viz E. Rádl, Válka Čechů s Němci, Praha 1928

[11] J. Holeček, Národní moudrost, Praha 1919, s. 35

Od devadesátých let byl český národ skutečným a zjevným hegemonem svého města a jeho kultury, i když politicky jej spravoval jen v rámci Rakouska-Uherska. Tento základní rozpor nedával v souvislostech historického vývoje naději na reálné urovnání česko-německých vztahů a uklidnění svárů.

Sociální a národnostní problémy se dostávaly v klimatu vzedmuté vlny velkoměstské imaginace pražského prostředí do řady uměle i bezděčně vyvolaných psychóz, v nichž se neurózy z hlubokých společenských rozporů odreagovávaly na účet problémů podružnějších. Tak vystupuje na konci století židovský problém, jehož nejvýraznějším projevem byla Hilsnerova aféra, česká analogie aféry Dreyfusovy, v níž se stalo vyšetřování venkovské vraždy příležitostí k rasistické kampani. Tato venkovská událost zapadá svým ohlasem i dozvuky do kontextu pražského života v době, kdy se na jedné straně židovská část obyvatelstva Prahy výrazně hospodářsky i společensky prosazuje, a na druhé straně se v souvislostech s bouráním a asanací pražského ghetta ptá po vlastních tradicích. Tak ožívá fantaskní literatura staré židovské Prahy, vynořují se dávné pověsti v česky i německy psané beletrii.

Sociální a politické dějiny Prahy doby přelomu století jsou i přes neobyčejně živé politické dění bohatší v projevech kultury než v samotných událostech.

Nově se rozvíjející žurnalistika podléhá s euforickou horlivostí vlivu prostředí a jeho psychózám. Třebaže žurnalistikou nejvíce proniká dobový zájem o fakta životní reality, jejich výběr a interpretace přechází často v rozsáhlé škále pražských novin a časopisů do poloh vzrušeného mravokárství

a sentimentality. Zároveň se objevují příznačná témata bídy, lidského utrpení, duchovního a etického marasmu. Konfrontace bezbrannosti a násilí jsou modelem expresívního i sentimentálního pohledu na skutečnost. Prostituce, zločinnost, nejhrubší formy vykořisťování a různé případy společenské diskriminace se objevují v zrcadle tohoto modelu v drastických rysech.

V psychózách konce století se v Praze vyhrocují obrazy utrpení do podoby fatálních vizí, v nichž se mnohdy náhle a jasně objeví jejich skutečné pozadí. Často blíže než ke konstruktivní sociální a politické působnosti měly však tyto vize k altruismu, mesianismu i anarchismu. Zde se často racionalistická kritika dostávala do hlubokých rozporů a nechávala se unášet mýty a emocemi.

I takové skvělé národní činy, jakým bylo postavení Národního muzea, Rudolfina, Uměleckoprůmyslového muzea, založení Akademie věd nebo připravení Jubilejní výstavy, se dostávají pod analýzu ostré sociální české kritiky. „. . . každý den bezmála objeví se milionář, který skládá své miliony vydrané z lidu na veřejné knihovny, nemocnice, vědecké ústavy . . . Zjev těchto lidí a skutků jejich budí však v nás ostatních zvláštní zmatek mravní . . . Klid, se kterým tyto milionářské nadace a dary jsou stále přijímány a užívány, ukazuje, že celek národa pozbyl smyslu pro poctivé nabývání majetku . . . Hlavní zásada mravní ‚non olet' stává se heslem . . . Dobou takové mravní necitlivosti zřetelně doba dnešní je. Proto na všech stranách tak úžasně bují švindl, veřejné traviční provozované továrníky při všech předmětech spotřeby, rozmáhajícího se plundrování světa kartely a trusty, lhostejné obětování nespočítaných životů lidských v dolech, na drahách, na lodích . . . Nazejtří postaví pak velicí zločinci z neřestných svých milionů palác mírový, universitu, veliký chrám kultury — a lidstvo překypujíc vděčností dá jim ze všech činů předchozích slavné rozhřešení. Tak zločinec povýší se na uctívanou mravní sílu života, zločinci na heroy a polobohy . . ."[12]

[12] Gamma (Gustav Jaroš), Brázda životem, Praha 1920, s. 155

Společenské problémy života objevující se v rozporech třídních, umocňovaných problémy politickými, národnostními, rasovými i kulturními, ústily v složitý labyrint vztahů. V tomto bludišti byly pak často pojmy tradičních hodnot představovány v absurdních situacích konkrétního života. V alegorické personifikaci nadšení se například objevuje v satirickém žertu, v knize Pohádka o nadšení, jejíž text napsal básník Jaroslav Kvapil k obrazům blouznivého moralisty, malíře Emila Holárka. Svaté a bezelstné nadšení prochází tržištěm, školou, vesnicí, domy zbohatlíků, šlechticů, politiků, církevních hodnostářů, vědců, kasárnami, továrnami, vězeními, až zničené dospěje na popraviště. Příznačná konfrontace humanitního ideálu proniká i do malířských vizí, kde slouží jako téma konfrontací idealizované krásy a rozporné skutečnosti. Holárek spojuje představy imaginace pražské ulice s náměty soudobého malířství a ve své vzrušené představivosti je promítá do obrazů celého civilizačního životního univerza. V pozadí této vize je tradiční systém mravních idejí. Holárkovy Reflexe z katechismu z roku 1901 a Noc z roku 1902 se staly nejen svědectvím, ale i pokusem o vytvoření souhrnného obrazu soudobého sociálního světa, jevícího se jako labyrint, jehož zákonem je boj, násilí, nespravedlnost.

Nejostřejší zobrazení dobové společnosti ovládané principy zla a násilí podali ve svých sociálně kritických malbách a grafikách František Kupka a Václav Hradecký.

Pražské prostředí bylo zachváceno sociálními konflikty a vizemi, které neměly jen podobu uvědomělého boje za lepší svět, ale i hrůznou podobu nevysvětlitelného životního zápasu, který zůstal v pozadí tvorby pražské expresionistické kultury, zejména německé literatury. Její nejvýznamnější představitel Franz Kafka byl touto atmosférou zajat po celý život. Ve své korespondenci Mileně Jesenské z počátku dvacátých let napsal: „. . . někdo zkrátka bojuje u Marathónu, jiný v jídelně, bůh války a bohyně vítězství jsou všude."[13]

[13] F. Kafka, Dopisy Mileně, Praha 1968, s. 146

Přísná kritičnost a moralistní absolutizace zvýrazňovaly v pražském prostředí krajní polohy životních situací, mezi nimiž člověk často hledal cestu jen pomocí svého nejzákladnějšího etického vztahu ke světu tak, že konfrontoval sám sebe s nespravedlivou skutečností. Pro tuto základní dispozici Kafkovy tvorby nacházíme v české kultuře konce 19. a počátku 20. století řadu předobrazů. Již v první polovině devadesátých let se začal vyhrocovat osobní vztah ke krizové společnosti kapitalistického světa, utvářely se motivy společenské a tvůrčí vzpoury. V básni Bohuslava Knösla Fin de siècle je tento pocit spojen s vizí katastrofy:

„Na zlata hromadách a perských kobercích,

jež krví mokvají a potem
v jho práce upoutaných mučedníků,
na spoustách bohatství,
jež nakupily věky,
ve středu sešlých milenců v a parasitů svých,
ty ležíš, exoticky krásná . . .
O pohleďte, jak slunce krvavé tone a rozplývá se v dusivých a sírou páchnoucích mračnech, v jichž stínu ustává zpěv slavíků v a hasne úsměv květů . . . a jaké příšerné ticho se to kolem rozkládá! . . . O tušení!
Kol údů tvých, bacchantko zemdlená.
se plazí dýmu kotouče, . . .
co tóny hudební se chvějí ovzduším,
však ty, o parasitů královno,
rty žíznícími ssaješ víno okamžiků,
do něhož jed nudy šedivý
ti kane po kapkách!
O nezříte, jak obzor barev pozbývá a černá se? . . . a neslyšíte, jak protrhlo se příšerné ticho očekávání temných hukotem, jakoby země chvěla se fanfárami trub jerišských a třásla se pod krokem zástupů? . . . O tušení!
A ty chceš mě lákati v svá osidla,
kde sedí pavouk zoufalství,
jenž s chladem despoty
svým obětem a zajatcům
z cév život chvějící se lačně vyssává?
Ty lákáš mě v své pavučiny,
v ty hnusné zbytky prohýřených orgií,
banálním úsměvem své nalíčené tváře? . . .
O pohleďte! Jdou šerem tváře zmučené a bezmasé, den hrůzou shasíná a z temnot stíny krvavé se noří ze všech stran a plní všechny prostory, ryk neznámý zní temnotou a Pomsta v hávu nachovém s černými perutěmi a planoucí pochodní se blíží krokem komthura . . . ba jest již zde! . . .“[14]

[14] B. Knoesl, Fin de siècle, Moderní revue , roč. I/1985, s. 79

Jako ostrou konfrontaci sebe a světa pojal svou básnickou tvorbu Kamil Berdych. V jeho knize, stylizované jako zpěv společenského vyvržence a nazvané Z melodií bastarda, čteme:

„Takovou palčivost v hrudi své cítím,
už táhne, snad potáhne celým mým žitím . . .
A kdybych si zpívat chtěl, srdce mi mlčí,
hlas v hrdle selže mi, sveze se, chrčí . . .
Nad čím si zpívat? Nad čím se smát
když nemůžeš nic milovat? ! . . .“[15]

[15] K. Berdych, Z melodií bastarda, Praha 1909

Filozofické názory a rozpory

Rozpornost dobové skutečnosti, objevující se v řadě jevů konkrétního života, vedla k tomu, že se filozofický problém smyslu bytí člověka stával výraznou součástí dobového myšlení. Třebaže se v řadě případů tyto otázky neřešily v rámci filozofie, ale především v umění, byla problematika bytí pro rozvoj pražské kultury přelomu století tak příznačná, že můžeme mluvit o jejím filozofickém nebo existenčně etickém zatížení. Nestačíme-li zde řešit tyto otázky filozofie v úhrnných rysech, podívejme se alespoň, jak se filozofické myšlenky projevovaly v dobové imaginaci, jak jejich definování ukazovalo krizi, podněcovalo k hledání náhradních forem filozofického myšlení.

Sledujeme-li umění všech generací činných na přelomu století z hlediska filozofických otázek,

setkáváme se zde se směsicí životních názorů a filozofických modelů, sahajících od panteismu (uplatňovaného nejvíce u neoromantiků), scientistního pozitivismu (hlavně u naturalistů), iracionalismu (u neoromantiků, dekadentů a symbolistů), až k perziflážím metafyziky (v díle expresionistů a předchůdců dadaismu).

Tyto názory spolu s dalšími formami filozofických myšlenek ukazovaly přesun dobového myšlení od čisté filozofie do sféry psychologické a sociologické, do oblastí emocí, zkušeností, představ. Tento přesun tvořil nejživější pole filozofického myšlení v Praze přelomu století. Filozofie se pěstovala jak na univerzitách, tak v soukromé společnosti. Byla zde řada seminářů a diskusních kroužků s atmosférou, která kontrastovala s nepřehlednou a chaotickou podobou skutečnosti. „Všechen pozemský shon ustal, jakmile v malém hezkém pokoji začaly oživovat logicky pevně skuté zásady . . ."[16], napsal jeden člen kroužku.

[16] M. Brod, Život plný bojů, Praha 1966, s. 151

Návraty do světa klasické filozofie byly jen lekcí filozofického myšlení, jehož skutečná problematika se však teprve otevírala v kontextu soudobého vědeckého poznání a kulturního života. Úkolem filozofie bylo překlenout rozpory mezi přírodovědeckým poznáním, které učinilo v 19. století obrovský pokrok, a oblastí otázek lidského života.

Složitost filozofického myšlení v Praze doby přelomu století byla v tom, že se zde spojily různé tendence a tradice, aniž by se nalezl způsob, jak jednotně podat komplexní obraz světa. Cesty k tomu již tehdy naznačila marxistická filozofie. Avšak zatímco se řada myšlenek psychologických, sociologických, ideologických i estetických díky svému založení na vědeckých základech pozitivismu blížila materialistickému výkladu světa (F. Krejčí v psychologii, O. Hostinský v estetice), souhrnně se filozofické myšlení ubíralo ještě většinou cestami poznamenanými iracionalismem, jejichž základní dobovou kritiku podal ve svém známém díle Materialismus a empiriokriticismus V. I. Lenin.[17]

[17] V. I. Lenin, Materialismus a empiriokriticismus, Praha 1945

Nejdůslednějším a formálně nejlogičtějším pozitivistickým výkladem světa korespondujícím s vědeckým scientismem i se způsobem vidění, jak jej přinášel fotografický dokumentarismus a počitkový senzualismus, byla filozofie, kterou v pražském prostředí zastával profesor německé univerzity Ernst Mach (působil v Praze v letech 1867—1895). Již v roce 1856 vytvořil kresbu, publikovanou v knize Analýza počitků a vztah fyzického k psychickému, vydané roku 1885.[18] Kresba je charakteristickou ilustrací zesubjektivněného pozitivistického pohledu na svět. Jejím námětem je zorné pole, které filozof vidí před sebou. Je ohraničené nadočnicovým obloukem, siluetou nosu a knírem. Uvnitř zorného pole je vidět ruce, prsa a nohy filozofova těla spočívajícího na křesle v místnosti s knihovnou a oknem. Mach chtěl touto kresbou dokázat, jak člověk skutečně vidí svět a sebe. Teprve v dnešní době byla jeho kresba nově připomenuta jako pokus o netradiční definici vidění. Naznačuje, do jakých důsledností a překvapivých poloh se dostávaly programně vědecké způsoby myšlení. Machova filozofie spojená s novými objevy a teoriemi fyzikálního světa korespondovala s některými rysy soudobého umění. Podle nových objevů hmota nebyla již chápána jako pevná substance, ale jako energie. To spolu s dalšími teoriemi, z nichž nejvýznamnější byla teorie relativity, kterou na pražské německé univerzitě přednášel v letech 1911—1912 Albert Einstein, dávalo dobovému myšlení nové podněty, převratně působící na celou orientaci člověka ve světě. Přitom do popředí vystupovaly prvky mnohde podobné těm, které přinášelo soudobé umění. Svět se jevil jako soubor dění, pohybů a proměn hmoty, jako prostor energií analogických psychické struktuře lidského vnímání a myšlení, ať v magickém iluminismu neoromantického malířství, či v senzualismu impresionistické malby, nebo v proměnlivosti secesního ornamentu.

[18] E. Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1885, kap. I/10

Nejvlastnější formou pražského filozofického myšlení, v němž se spojovala mnohostranná problematika vývoje filozofie, bylo myšlení navazující na učení rakouského filozofa Franze Brentana, jehož neobyčejně složité myšlení otevíralo v mnoha směrech živější pohledy do složitých vztahů člověka a světa než mnohé předcházející filozofie. Uvedlo do filozofického myšlení pojmy, vyjadřující touhu člověka žijícího v prostředí kapitalistického světa po jistotě a váze duchovních a etických hodnot.

Brentanovo učení představovali v Praze jeho žáci. Na české univerzitě to byl profesor T. G. Masaryk, na německé A. Marty. Zatímco Masaryk uváděl prvky Brentanovy filozofie do konkrétních

a praktických oblastí dobového duchovního života, zůstala německá interpretace Brentanova učení purističtější a uzavřenější. Našla v Praze nejen odezvu u řady Martyho žáků a asistentů, např. u Alfreda Kastila a Oskara Krause, ale dočkala se tu i založení Brentanova archívu a Brentanovy společnosti. Pokusem o překlenutí částečnosti poznání bylo Masarykovo myšlení. Po vzoru francouzského pozitivisty Augusta Comta Masaryk považoval částečnost racionálního poznání za hlavní příčinu soudobé společenské krize. Kritiku částečného vzdělání a jednostranného myšlení zaměřoval na polovzdělanost dobové společnosti a schematismus tradiční filozofie. Úhelným bodem jeho kritiky předešlých filozofií bylo odsouzení metafyziky. Místo ní hledal životnější a realističtější formy myšlení. Obracel se k psychologii, kterou studoval především z umění, zejména v souvislostech s kritikou titanismu, egoismu a aristokratismu. Umění mu však většinou bylo jen látkou pozitivistické analýzy. Méně již specifickou formou myšlení a prostorem životní naděje. Tu hledal především v náboženství. Masaryk odhaloval na jedné straně krizová místa dobového myšlení, jeho iluze a mýty, na druhé straně je však nahrazoval snahou o pozitivisticky důkladné poznání, které završoval opět mýtem víry. Ten pronikal nejen do jeho etiky, ale i do sociologie a národní ideologie, které byly hlavními oblastmi jeho praktické filozofie.

Ačkoliv Masaryk považoval většinu dobových projevů za součást krize dobové společnosti, některé motivy jeho myšlení korespondují s uměním doby. Například dekadenty záměrně vyzdvihovaná tradice české kultury jako tradice humanity byla Masarykem projektována do pokusu o charakterizaci národního myšlení, byť bez její demonstrované marnosti, ale naopak s kladnými vlastnostmi. Motivem Masarykova hledání humanitních rysů v českém národě bylo použití národního mýtu proti soudobé společenské krizi. Takovými ideálními povahovými rysy národa mu bylo odporování zlu a násilí. Shody s některými rysy dobového umění vidíme dnes v mimořádném zdůrazňování etiky jak v Masarykově národní ideologii, tak v řadě projevů pražského umění, ať už se jedná o díla realisticko-naturalistická (K. M. Čapek-Chod), symbolistní (J. Schikaneder, J. Šlejhar) či expresionistická (F. Kupka, F. Kafka, F. Werfel).

Zatímco se umění nezbavilo hořkého tónu protestu proti dobové skutečnosti a uplatnilo zde sobě vlastní významovou mnohoznačnost, byl Masarykův pokus o vytvoření ideologie humanity sice programově jasnější, ale filozoficky spornější. Nejproblematičtější bylo, jak již bylo řečeno, završování této ideologie náboženskou vírou. To byl patrně nejvzrušenější, ale i nejlabilnější bod Masarykova životního názoru i řady dalších projevů pražského myšlení na přelomu století.

Co přesahuje člověka, co jsou předtuchy a vize neznámého světa, které doprovázejí věcné a logicky zdánlivě jasné vidění skutečnosti? Co člověk ztratil, že jeho důvěra ke světu se mění v strach a úzkost a že jeho chování často kolísá mezi hysterií a lhostejností? Tyto otázky cítíme v podtextu pražské kultury přelomu století. Již v devadesátých letech vedly k různým snahám o řešení duchovních problémů na základě esoterických nauk přesunujících těžiště smyslu bytí do zásvětního života. Kontakty a paralely s těmito formami dobové aktualizace magie nacházíme v okruhu i jádru umění symbolismu, například u Alfonse Muchy, Růženy Jesenské, Gustava Meyrinka, Josefa Váchala, Jana Konůpka, Ladislava Klímy, Bohumila Kubišty, Richarda Weinera a dalších. Zatímco umění nacházelo inspirace ve světě magie, filozofové a estetikové je kritizovali a hledali objektivněji založenou interpretaci smyslu existence a podoby kulturního života. Na jedné straně zde byla interpretace v podobě humanitního idealismu Masarykova, na druhé straně sociálně kulturní utopie nového života, hlásaná F. V. Krejčím.

Kulturní hodnotu jako jedinou naději života v kontrastu k náboženským ideologiím charakterizoval například roku 1904 Arnošt Procházka: „Jest jenom jediné východisko: býti si vědom věčnosti v sobě samém, v sledu generací, z kterých vyplývám, které se ze mne zrodí . . . Uvědomiti si, že kulturní hodnoty, stvořené řetězy lidských pokolení přede mnou, jsou stvořeny pro mne, jsou mou součástkou, že kulturní hodnoty, o kterých já pracuji, přejdou na další pokolení, že tímto dílem, které se vtělí jako další atom do lidského bytí budoucích věků, stávám se nesmrtelným — snad anonymně, ale neméně bezpečně, jako posmrtným rozkladem svého těla zmnožím život a v jiných formách budu ho účasten."[19] Zatímco Procházka viděl smysl života v umělecké tvorbě, z hlediska individualistické dekadentní revolty, jiní ji chápali v souvislosti s národním a sociálním

[19] A. Procházka, Náboženství (z r. 1904), cit. z Meditace, Brno 1921, s. 37

životem. Sociální výklad umění hlásal daleko spontánněji než Masaryk umělecký kritik F. V. Krejčí. Jemu ideály sociální souzněly s problémy nové kultury, protikladné nejen klerikalismu, ale veškerému teismu. Na jedné straně Krejčí objektivně viděl, že „. . . novou kulturu je možné vybudovat jen na základě nové společnosti, v níž ve změněných třídních vztazích a světonázorech, etických a estetických stanoviscích budou staré chrámy konečně opuštěny a naproti nim zazáří nové, v nichž uctíváno bude božství života a krásy . . .“,[20] na druhé straně upadal do tenat odvěkých i dobových utopických představ o pozemském božství.

[20] F. V. Krejčí, Sen nové kultury, Praha 1906, s. 38—39

Průmyslový rozvoj a pražské výstavy

S narůstáním společenských rozporů a kladením otázek po smyslu života uvnitř krizového světa buržoazní společnosti nabýval konečného vyznění i proces průmyslového rozvoje českých zemí a jejich metropole. Obě tyto tendence se prolínaly a zároveň vyhrocovaly. Zatímco ideály kapitalistické společnosti braly za své při jejich revizích z hlediska soudobého kritického myšlení, zejména etického, obrazy totální krize doby, zdůrazňované filozofy i umělci, implikovaly představy protikladné — představy pokroku směřujícího k pozemskému ráji. V zemích rozvinutého kapitalismu se iluze představ pozemského ráje dosaženého civilizací a manifestovaného výstavami objevovaly již od poloviny století a podporovaly vývojovou teorii hospodářského a civilizačního pokroku. V Praze se však monumentální výstavy začaly pořádat až v době, kdy je tento vývoj již mnohostranně zpochybněn. Konfrontace protikladných motivů společenského povědomí vedla k tomu, že se v hospodářských a kulturních výstavách náhle přecházelo od víry v logiku postupného pokroku k představám vyššího smyslu hospodářských úspěchů, k mytizaci techniky a práce, z kterých se stávaly dary a plody svaté a slavné věci národní. Nebyla to však jenom národně ideologická mytizace, co upoutalo pražskou společnost přelomu století. Na pražských výstavách se setkávaly nejrůznější tendence moderního života s charakteristickým vrstvením významů a přesouváním kritérií kulturních hodnot. Tyto výstavy se staly událostmi, které měly zásadní význam nejen pro vývoj našeho hospodářství, vědy a techniky, ale i pro vývoj celé naší moderní kultury a umění, třebaže byly zarámovány do představ navazujících na obrozeneckou romantiku.

Zemská výstava zvaná Jubilejní, 1891

Myšlenka uspořádat v Praze výstavu, na níž by se nově představil domácí průmysl, jako tomu bylo v jiných metropolích Evropy v druhé polovině 19. století, se stala aktuální v osmdesátých letech. Roku 1887 vypracovala Obchodní a živnostenská komora k sněmu Království českého memorandum, v němž se mimo jiné uvádělo: „. . . Brzké uspořádání zemské výstavy v Praze jest pro celé království naléhavou potřebou národohospodářskou, jejíž vyhovění výrobnost Čech nových získá sil k zápasu konkurenčnímu, obchod čilého dozná osvěžení a zvlášť tůzemská práce řemeslná hojných nalezne podnětů k dalšímu pokroku a zušlechtění . . .“[21] Záměr výstavy se stal reálný až roku 1889. Její projekt se vázal k stému jubileu první průmyslové výstavy v Praze, konané roku 1791. Přípravy výstavy probíhaly jako manévry boje mezi českou a německou buržoazií. Původně se uvažovalo o společné akci českého a německého hospodářství v Čechách. Německá buržoazie však vytušila, že výstava vyústí v ostrý konkurenční boj, ve kterém český průmysl dokáže svou hegemonii v Čechách, a proto jednání o výstavě až do roku 1890 ztěžovala a bojkotovala. Na nátlak jednotlivých výrobců došlo sice k prozatímním kompromisům, které byly nakonec stejně porušeny a výstava se stala rozsáhlou manifestací českých výrobních i kulturních sil. Díky národnímu nadšení bylo možno vystavět za necelý rok rozsáhlý areál v tehdejším bubenečském parku Stromovce na rozloze 300 000 m², s více než 140 stavebními objekty.

[21] Sto let práce. Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891. I—III, Praha 1893, sv. I, s. 30

Vůči rakouské vládě byla výstava zaštítěna výbory složenými z tehdejších vůdčích politických osobností, většinou pocházejících ještě z řad šlechty (kníže Schwarzenberg, hrabě Zedtwitz, hrabě Kinský a další). Při jejím uskutečňování však stáli v jejím čele především pražští průmyslníci

a bankéři (vynálezce František Křižík, továrník Richard Jahn, nakladatel Jan Otto, bankéř Bohumil Bondy a další).

Řešení výstavy, do jejíchž příprav se zapojila široká fronta české inteligence, navazovalo na plán, který pocházel z roku 1889.[22] V něm se jasně zračí touha rozvinout kolem průmyslové výstavy věnec pavilónů drobné řemeslné práce, doplněných stavbami odpočinku a zábavy. Je to vize ideálního světa spojeného s civilizačními vymoženostmi a kulturními tradicemi. První plán navázal na ideje sentimentálních parků z doby rousseauovského romantismu. Zatímco na konci 18. a na začátku 19. století byly tyto ideální představy promítnuty do volné přírody jako projev individuálního vědomí, stala se zde dominantou prostorové představy průmyslová architektura reprezentující celou společnost. Romantický sen ideálního, s přírodou spojeného světa se však ani zde neztratil. První plán jej zobrazuje se smyslem pro proporce poklidného přirozeného života, kde se fyzická práce spojuje se školstvím, kultura s uměním a přírodou. Srovnání plánu z roku 1889, v němž jsou v přehledných celcích zastoupeny různé úseky hospodářského a kulturního života, s realizačním plánem a skutečnou podobou výstavy z roku 1891 ukazuje, jak se ideální představa měnila od harmonické vize v pestrý obraz rozmanitých pavilónů, jen rámcově zasazených do ideálního plánu. Konečnou podobu dali výstavě jednotliví vystavovatelé a podnikatelé. O co ustoupil romantismus z jejího generálního plánu, o to více se projevil v individuálních stavbách a exponátech. Většina staveb byla pojata v duchu představ idylického životního prostředí v podobě elegantních letohrádků, romantických pavilónů a idylických chalup.

[22] tamtéž, sv. I, s. 123

Zatímco drobné pavilóny byly vyšperkovány v romantickém duchu, v průmyslových palácích se divák setkával se zcela novou skutečností světa techniky. Výstava, která byla od počátku chápána jako nový model průmyslového světa, poskytovala konfrontace, v nichž se z jasného systému stával pestrý konglomerát.

Prohlídka výstavy poskytovala v Praze dosud nevídanou podívanou, v níž se mísily věci, znaky, představy, mýty. Slavnostní ladění dávala výstavě slavobrána, umístěná v jihozápadní části výstaviště. Imperátorský triumfální oblouk byl oděn do romantické podoby historizující fortifikace. Mezi dvěma věžemi, ozdobenými ochozy a malebnými šindelovými přístřešky, se klenul široce otevřený oblouk, bohatě zdobený vlajkami a zemskými znaky. Svou pestrostí připomínal brány venkovských slavností. Za branou se otevíral pohled na největší denní promenádu výstaviště, zaplněnou davem promenujícím mezi dekorativně stylizovanými Wiehlovými stavbami, budovou pošt a telegrafů, budovou administrační a pavilóny pro retrospektivní a uměleckou výstavu. Pohled prospektu uzavírala nejrozsáhlejší stavba výstaviště — Průmyslový palác. Za ním byla druhá velká promenáda, která vedla kolem Křižíkovy světelné fontány a restauračních pavilónů Krásových k stromořadí, příčně protínajícímu výstaviště od jihovýchodu k severozápadu. Z velkého prospektu se přešlo do rozmanitějšího a intimnějšího prostředí, v němž byla umístěna hudba promenádních koncertů.

Vedle Průmyslového paláce, ve východní části výstaviště, bylo seskupeno poblíž hlavní brány několik staveb, v nichž se spojily rozmanité představy atraktivní podívané. V úseku mezi pavilónem retrospektivní výstavy, pavilónem královského hlavního města Prahy, zahradou se skleníkem a parkem s pomníkem Josefa Dobrovského bylo shromážděno několik drobnějších pavilónů, v jejichž středu stály vedle sebe česká chalupa a American Bar.

Kaleidoskop pestré podívané snad ještě výrazněji vyzněl v druhé části výstavy než v první, do značné míry sjednocené dominantní architekturou Průmyslového paláce. Za stromořadím se již projevila průmyslová expozice v odkrytějších a syrovějších pohledech inženýrské a průmyslové architektury. Strojovna s připojenou kotelnou dávala této části výstavy již v siluetě s řadou komínů od kotlů parních strojů průmyslový ráz. Nejcivilněji působila jednoduchá dřevěná hala, určená k výstavě patentů a vynálezů.

Místo za kotelnou bylo jedním z nejnavštěvovanějších. Zde byla umístěna vzduchoplavecká aréna, v níž se plnily balóny a odstartovávaly balónové lety. Aréna o půdorysu nepravidelného pětiúhelníku, obehnaná prkenným plotem, měla uprostřed ohrazenou manéž a v čele dvě křídla patrových galérií, mezi nimiž byl hangár balónů. Ani tento úsek však neměl jednotný charakter. Civilní

architektura technických staveb zde výrazně kontrastovala s dekorativním půvabem pavilónů Salamona Bondyho a Hanavských železáren. Průmyslové expozice pak navíc sousedily s nejmalebnějším zákoutím výstavy, pavilóny lesnictví a rybářství, umístěnými na hrázi dvou rybníků napájených potokem, se splavem a vodopádem.

Působivost pestré podívané vrcholila v technických novotách. Vedle rozsáhlého elektrického osvětlení výstaviště obloukovými lampami upoutávala pozornost především světelná fontána — obvyklá atrakce zahraničních výstav. Poprvé ji uvedla firma Gallaway & Sons na výstavě v Londýně roku 1885. V Praze byla tato fontána zdokonalena Františkem Křižíkem, který zvýšil intenzitu osvětlení vody a upravil systém ovládání vodních gejzírů. Ve třech pyramidálně zkomponovaných stupních se zvedaly vodotrysky do výše několika desítek metrů nad mušlemi se skleněnými dny, pod nimiž bylo umístěno celkem 186 obloukových lamp opatřených barevnými filtry. Provoz fontány řídil sám její tvůrce František Křižík, který na výstavišti zavedl i osvětlení výstavních objektů reflektorem umístěným ve výstavní věži. Reflektor byl tak výkonný, že mohl osvětlit různá místa nejen na výstavě, ale i v dalekém okolí.

Výstava se tak ve večerních hodinách stávala ještě atraktivnější než ve dne. Umělým osvětlením nabývala výstavní architektura daleko fantastičtějších rysů. Technickou kuriozitou s kouzlem naivity bylo osvětlení plynárenského pavilónu, jehož střechu pokrývalo množství rozžatých plynových hořáků, dodávající nepříliš rozsáhlé historizující pseudorenesanční stavbě přízračný ráz.

Technika zasáhla do představ o charakteru a smyslu architektury významným podílem. Pro její vývoj se Jubilejní výstava stala jednou z nejvýznamnějších událostí. Již samotné návrhy ukazovaly proměny architektonické práce. Zemské a pražské pavilóny byly sice ještě navrženy v duchu ortodoxního historismu, v podstatě se však architektura dostávala mimo rámec tradičních akademických norem.

Porušoval ji sám významný představitel historismu Antonín Wiehl. Výstava poskytla tomuto architektu možnosti k plnému rozvinutí jeho představ o charakteru české architektury. Umožnily mu to zejména drobné budovy, kombinující zděnou stavbu se dřevem, dovolujícím její rozvedení do romantické dispozice plné pavlačí, přístřešků a vyhlídek. Pavilóny rybářství, lesnictví a lovectví patří k jeho nejpůvabnějším dílům, jimiž vyznívá v téměř intimní rovině architektonický romantismus konce století. V reprezentačních budovách, jako byl pavilón pro Živnostenskou banku, zůstal Wiehl nepoměrně blíže historizujícímu ideálu.

Wiehlův sklon k malebnosti do značné míry převzali jeho pokračovatelé Jiří Stibral a Jan Vejrych. Vejrych, který pro výstavu navrhl dvoukřídlý pavilón závodu Vladislava Vondráčka a spol. v Rakovníku, dokonale navázal na Wiehlovo pojetí národního historismu, stylizujícího architektonický výraz do podoby staveb české renesance. Stibral postavil zděný pavilón pražské obecní plynárny, zděný pavilón České akciové společnosti pro výrobu staviva v Podolí, dřevěné pavilóny G. Dittricha a hrázděný hraběte Sylva Tarouccy. Stibralův styl byl ještě romantičtější než Wiehlův a Vejrychův. Každá stavba byla pojata v jiném tvarosloví, z jiných materiálů a zdobena jinou dekorací. Společná je jim snaha o sceelení hmoty architektury výrazným členěním střední části. Touha po uplatnění kupole ve stavbě, naznačená v pavilónu plynáren, se projevila v kuriózním pavilónu České akciové společnosti pro výrobu vápna a cementu v Podolí. Byl to skelet kupole, postavený z betonu na podnoží stavby čtvercového půdorysu ze všech stran průchozího vítězného oblouku opatřeného bosováním a zakončeného balustrádou. Na tomto základě se zvedal na čtyřech prstencových sloupech gloriet, jehož kupole byla v polích mezi klenebními pásy otevřena. Zbývala tedy jenom kostra ukazující stavební možnosti materiálů podolské cementárny na synkretické architektonické sloučenině betonové konstrukce s článkovím historických slohů.

Polohu nejortodoxnějšího historismu, který však již nebyl chápán jako klasický stavební vzor, ale jako atrakce exotické krásy, zaujímal pavilón navržený architektem Rudolfem Koukolou pro české papírnictví. Byla to stavba pojatá ve formách egyptského chrámu. Na navršeném základě ve tvaru komolého hranolu připomínajícího pyramidu stál dřevěný omítnutý pavilón, v čele přizdobený dvěma obelisky před centrálně umístěným portálem s dvěma sloupy ve tvaru lotosových květů. V průčelí stavby nechyběly ani představené sedící sochy faraónů. Zdi stavby byly pomalo-

vány hieroglyfy a malbami z textů, které nikdo nemohl přečíst, které však také žádný konkrétní smysl neměly. Srovnání několika bezprostředně vedle sebe umístěných staveb ukazuje onen kuriózní konglomerát objektů, názorů a stylů.

Poblíž Koukolova egyptského chrámu stál pseudogotický hrad, pavilón Klubu českých turistů, navržený malířem Karlem Liebscherem. Za pavilónem papírnictví se vypínala vysoká železná konstrukce věže větrníku Josefa Friedländera, vedle byl Stibralův betonový skelet a z druhé strany sousedil pavilón papírnictví se zmíněným pavilónem závodu Vladislava Vondráčka a spol., navrženým Vejrychem.

Největší kontrasty i nejzajímavější stavební realizace vznikly na výstavišti uvedením ryze inženýrské architektury, montovaných železných konstrukcí. Roku 1891 je poprvé v české architektuře použito železo jako vhodný konstrukční i esteticky působící materiál. Není to již jen odlévaná litina akademického tvarosloví, ale vysloveně inženýrská konstrukce, která se na výstavišti nově uplatnila. Inspirativně zde jistě zasáhl vliv francouzské železné architektury, zejména úspěch Eiffelovy věže z roku 1889, jejíž napodobenina byla v době přípravy Jubilejní výstavy vybudována jako pražská atrakce na Petříně.

Železná architektura se dostala na výstavu jak z důvodů funkčních, tak i komerčních. České země, ve své době zcela hegemonní výrobce železa v Rakousko-Uhersku a jeden z největších v Evropě, měly doložit tuto svou vyspělost i architekturou. Uplatnění železa bylo však stejně rozmanité jako veškerá výstavní architektura. Podstatné bylo, že pomocí této nové stavební techniky byly vybudovány největší stavby Jubilejní výstavy, především Průmyslový palác. Jeho řešení bylo svěřeno architektu Bedřichu Münzbergrovi, který původně navrhl palác zděný. Projekt, schválený v únoru roku 1890, byl později zrušen a Münzbergrovi bylo uloženo, aby vypracoval nový návrh železné architektury. Ten ovšem nezůstal bez kompromisů vůči původnímu řešení zděné stavby. Zatímco časopisy a noviny přinášely efektní záběry z montáže železného skeletu stavby, její definitivní řešení ochudilo konstruktivní účin a posílilo dobovou představu architektonicky hodnotného díla. Stavba byla přizdobena historickým dekorem na svých zděných částech, postavených mnohdy jen kvůli této architektonické kulise. Z tohoto hlediska byla největší druhá stavba výstavy, strojovna, svěřená k architektonickému pojednání rovněž Münzbergrovi, daleko jednotnější. Nakolik její obnažená konstrukce působila už v době výstavy esteticky, dokládá popis stavby ve výstavní publikaci 100 let práce: „Příhradová konstrukce strojovny, jakoby z proutků složená, pojila se s nesčetnými, opravdu dovedně a efektně seřazenými stroji v krásný celek, jenž na každého působil mocným dojmem. Kdo že by z návštěvníků naší Jubilejní výstavy, vstupuje poprvé do strojovny, nebyl překvapen velkolepým pohledem, jakýž jen zřídka kdy se oku lidskému namane? Kdo prošel naší strojovnou — zvláště za klidné letní noci — elektrickým světlem ozářenou, kdo viděl veškeré stroje v plném pohybu, a přece tak tiše a bez hluku oživovat rozsáhlou tu prostoru, tomu nikdy nevymizí z mysli . . .“[23] Že byla tato stavba po technické i výtvarné stránce působivá, dokládá zájem, kterým byla provázena a který výstavnímu výboru přinesl i možnost jejího prodeje do zahraničí. Strojovna byla prodána a roku 1893 převezena do Innsbrucku.

[23] tamtéž, sv. I, s. 175

O co úspěšnější byly po stránce tektonické i estetické stavby Münzbergrovy, o to kurióznější byla na výstavišti drobná železná architektura. Bizarním příkladem byl v tomto směru Americký domek M. J. Raubitschka. Kuriózní vila členitého půdorysu s kruhovou věží na nároží byla celá sešroubovaná z prefabrikovaného vlnitého plechu. Její zasazení mezi mohutné stromy bývalé Královské obory spolu s připojenou železnou lávkou podtrhovalo záměr dokázat, že železná architektura může být stejně pitoreskní a romantická jako architektura zděná. Ale jako mnoho jiného, co se na výstavišti i ve skutečném životě Prahy ujímalo, měnilo i toto svůj význam. Nové myšlenky nacházely živnou půdu nejen v obrovském tvůrčím nadšení, ale i v nekritickém pábení, v němž se měnily v paradoxy a absurdity. Raubitschek využil například železnou konstrukci i v zábavním podniku — u železné skluzavky, dráhy opatřené otevřeným vozem se samotížnou kyvadlovou dopravou.

Montovaných železných architektur byla ovšem na výstavišti celá řada. Byl tu například železný pavilón Emanuela Jaroměřského, dále železný pavilón bratří Egerů, byla zde inženýrská architek-

tura třídírny uhlí, postavená První českomoravskou továrnou na stroje, byly tu větrníkové věže i železná architektura důlní věže. Mimořádným půvabem oplývaly dvě drobnější stavby železné architektury, pavilón z kovaného železa Salamona Bondyho a pavilón knížete Hanavského. V Bondyho pavilónu se jako jediný stavební prvek, který působil neobyčejně dekorativně, uplatnila kovaná železná mříž. Dematerializací stěny, tvořené jen mříží a pohyblivým textilním závěsem, předznamenala odhmotněnou strukturu secesní architektury. Pavilón Komárovských železáren knížete Viléma Hanavského, navržený architektem Otto Hieserem, zapadl svou ladnou kompozicí, tvořenou kombinací architektonických prvků a materiálů, do pražské architektury. Dnes je umístěn v Letenských sadech. Pavilón je podivuhodnou montáží. Postaven je na kamenných základech, hrázděné zdi jsou zpevněny litinovými sloupy a vybaveny litinovými okny, litinovým arkýřem a balkónem. Střecha je břidlicová a plechová, doplněná litinou. Historizující prvky holandského baroka, jimiž byly zakončeny štíty čel krátkých křídel této centrální architektury, jsou vyváženy neobarokními prvky železných částí pojatých s rokokovou živostí ornamentu.

Zatímco v některých stavbách, jako v případě Hanavského pavilónu, došlo k celkem vyváženému skloubení heterogenního skladu různých stylových a materiálových prvků stavby, vrstvily se v souboru výstavy objekty, věci a jejich významy v absurdních spojeních. Tak například byl gotický hrad pavilónu českých turistů opatřen izolátory elektrického vedení, Edisonův fonograf téměř sousedil s egyptským chrámem a dramatická podívaná vzduchoplaveckých letů a cyklistických závodů kontrastovala s výstavou uměleckou, které vévodil Brožíkův historický obraz Jana Husa. Do překvapivých významových spojení se dostávaly i předměty v jednotlivých pavilónech. Podívejme se jen na popis předmětů pavilónu Komárenských železáren: „. . . byly tu orel s křídly rozepjatými, modelovaný sochařem Natterem, stojaté lité roury, apretované schrapnely, montovaná kamna, smaltované nádobí a nejútlejší galvanicky šlechtěné výrobky umělecké, jako obrazy poprsí Jeho Veličenstva, též Nattrem modelované, a plastická reprodukce Večeře Páně dle obrazu Leonarda da Vinci . . ."[24]

[24] tamtéž, sv. III, s. 359

Výstava působila jako katalyzátor kulturního převratu devadesátých let. Krizi soudobého chápání skutečnosti umocnilo a podmínilo intenzívní hledání nového, sjednocujícího způsobu společenské, tj. kulturní existence.

Rozpornost soudobé kultury uplatněné na výstavě si uvědomovali právě architekti.[25] Ovšem zatímco oni ji chápali jen v jedné rovině problémů podoby architektury, podle toho, jak architektura působí z hlediska akademických kritérií kompozice a vhodného uplatnění dekoru, její problém byl hlubší. Sahal až ke struktuře dobového života.

[25] tamtéž, sv. I, s. 196 (J. Fanta, Architektonika budov výstavních)

Sledovat obrovský pohyb, který znamenala výstava v jednotlivých oborech zde zastoupených a pokrývajících nejdůležitější dobové oblasti života, znamená sledovat vývoj tehdejší české vyspělosti technické, společensko-duchovní i umělecké. Proces, který se zde jasně zjevuje v konkrétních výsledcích, mohl být jako celek uchopen jen na základě dobových myšlenkových modelů a témat. Železná architektura, aby byla esteticky přijatelná, musela být v rozhodujících místech historicky přioděna, litinový výrobek, aby byl pozoruhodný, musel mít formu ornamentu uměleckého díla. Tak, jak se rozpadl původní návrh výstavy, rozpadaly se nakonec ovšem i představy o možnostech akademicky preparovaného a mechanicky přejatého kulturního dědictví pro utváření nového životního prostředí. Průběh výstavy je pozoruhodný dokument, ukazující, jak se masový zájem instinktivně vyhýbá těmto krizovým místům a jak si nachází svá náhradní řešení.

V jedné z mnoha upomínkových publikací této výstavy se setkáváme s kresbou naznačující euforii jejích diváků.[26] Pestrý zástup nejrůzněji oblečených figur, módním oděvem počínaje a vojenskou uniformou konče, je zde uveden v typickém obraze moderního života. Je to nekonečný vír, v němž figury ztrácejí pevnou půdu pod nohama a jsou unášeny, jako by byly v jakémsi tanci. Něco takového se asi s divákem dělo. Nával zážitků a informací projevil se nejen novým urychlením duchovní i tvůrčí aktivity pražského prostředí, ale vyvolal i touhu nalézt v tomto proměnlivém světě plném protikladů tišinu jistoty. Tak se stalo, že největší divácký ohlas na výstavě nezískaly ani lety balónem, ani světelné vodotrysky Křižíkovy, ani mohutné haly nejmodernějších strojů či zvukové záznamy pořizované a předváděné v pavilónu věnovaném Edisonovu fonografu, ale česká

[26] Naše Jubilejní výstava 1891, Praha 1892, s. 312

chalupa. Statek prosté dispozice, s dvorkem a stájemi. „Jako by vyšel z umělého sadu, kde bujejí krásné, pestré květiny cizorodé, uměle vypěstované, překvapující vzrůstem a omamující vůní, do útulné stinné zahrádky, jen prostě zařízené, ale skýtající milý, vábivý odpočinek — tak dálo se vnímavému navštěvovateli naší výstavy, když vcházel z labyrintu rozmanitě zbudovaných staveb, z nákladných budov, pořízených s přepychem a vykořistěním všech skvělých výtěžků moderní vědy technické, do roztomilého zátiší české chalupy."[27]

[27] Sto let práce, Praha 1893, sv. III, s. 631

Českou chalupou nebyla však vyřešena krize soudobé kultury a architektury. Projevil se jen přirozený zájem o svět harmonicky uspořádaný, svět, který by byl čitelný, srozumitelný v rozličných projevech a v rozmanitých funkcích.

Návrh na zřízení české chalupy na výstavišti podal sám výstavní výbor, a to jeho sekce pro výstavu lidového umění v čele s Aloisem Jiráskem, který také vytvořil ideový návrh stavby, již do architektonického projektu pojal Antonín Wiehl. Obrovský úspěch české chalupy vedl k tomu, že již během prvých měsíců trvání Jubilejní výstavy byl přijat návrh na uspořádání výstavy další, tvořené již jenom projevy kultury českého lidu, projekt Národopisné výstavy československé, k jejímuž uskutečnění došlo o čtyři roky později, roku 1895.

Národopisná výstava, 1895

Národopisná výstava byla víc než jen projevem sil vzmáhajícího se národa. Byla projevem jeho sebevědomí. Jestliže motivem uspořádání Jubilejní výstavy bylo prosazování hospodářské mohutnosti české země a její záměry byly především racionální, obchodní a průmyslové, stala se Národopisná výstava projevem čistě kulturních snah. I v projektu Národopisné výstavy se ovšem uplatnila osvícenecká touha zinventarizovat svět, vědecky utřídit informace o něm. Její atmosféra však byla citová, plná nekritického obdivu ke skutečným i k vysněným obrazům českého života.

Tématem Národopisné výstavy byla etnografie. Smysl tohoto spektákula nebyl jen v dokumentovaném obraze národní kultury, nýbrž v jeho sněné reflexi. Především iluzemi vyznívaly kašírované stavby, ať již historické, či folklórní, ať vědecky, či dokumentárně pojaté. Výstava, která v rozsahu podívané nemohla soupeřit s výstavou Jubilejní, dosáhla nakonec stejné návštěvnosti. Zhlédlo ji přes dva milióny platících návštěvníků. Na přípravě Národopisné výstavy se podíleli spisovatelé, hudební teoretici a hudebníci, jako Otakar Hostinský, F. A. Šubert, Hanuš Trneček. Výběru moravských materiálů se účastnil i Leoš Janáček. Hudba byla na výstavě zastoupena rozsáhlou expozicí „Lidová píseň, hudba, tanec" a expozicí „Hudba", která byla retrospektivním pohledem na vývoj české hudby od 15. století.

Zatímco Jubilejní výstava ukazovala v nepřeberném množství a chaotickém skladu věci, které byly spojovány a kolorovány národní ideologií, osvětou a uměním, na Národopisné výstavě se národní mýtus stal dominantním tématem, který vědecky sesbírané věci jen ilustrovaly. Návštěvník se zde mohl setkat jak s významnými exponáty z dějin české kultury, tak s objekty, které by bez ideologie zůstaly pouhými trivialitami; v národně ideologickém kontextu však získaly neobyčejnou působivost (například kolébka Františka Palackého či aranžovaný pokojík, v kterém žil Josef Kajetán Tyl). O Tylově pokojíku napsal mladý Rainer Maria Rilke tyto verše:

„Zde tedy napsal chudák Tyl
Kde domov můj. Jak pravdivé je
rčení: S tím, komu múza přeje,
život se nikdy nemazlil.
V tom pokojíku, jehož tíž
ducha nemohla srazit dolů,
je židle, truhla místo stolu,
postel a džbán, dřevěný kříž.
Však nikdy, to si pamatuj,
by neopustil českou zemi,
s níž spjat byl vším. ‚Žít dáno je mi,'
jistě by řek, ‚kde domov můj.' "[28]

[28] R. M. Rilke, Dech rodné země, Praha 1975, s. 19

Tradiční představa venkovského života, ideál naší obrozenecké kultury, se stala v polovině devadesátých let východiskem kulturního hnutí, které se pokusilo překlenout rozpory kapitalistického světa průmyslové civilizace návratem k folklóru a přírodě. Národopisná výstava byla na jedné straně východiskem k secesi, uměleckému stylu snažícímu se spojit moderní civilizaci s přírodou, na druhé straně představovala poslední mohutné využití folklórní a historické romantiky, které nastupující generaci připadalo už jako nepřijatelný iluzionismus a fangličkářství. Tento názor dokládá Manifest české moderny, uveřejněný v roce konání výstavy.

Kašírovanými stavbami, národními slavnostmi, společenskými hrami a představeními ukázala výstava půvab národního a historického mýtu pro člověka moderního labyrintu. Byly zde postaveny celé vesnice s lidovou architekturou a makety národních historických památek, jako například zříceniny hradu Kokořína či kopie Malého náměstí pražského Starého Města. Malířům Mikoláši Alšovi, Karlu Vítězslavu Maškovi, Václavu Jansovi a Vojtěchu Bartoňkovi byl zadán úkol vytvořit v zříceninách Kokořína dioramatický obraz na námět Pobití Sasíků v bitvě u Hrubé Skály. Problém spočívající v tom, že skutečnost nelze obléci do folklórního nebo historického roucha, že se nakonec vždy vynoří s překvapivou působností její vlastní rysy, zazněl mnohokrát jak na výstavě, tak i v pozdějších akcích podobného charakteru. Dobové fotografie z výstavy však dokládají vážnost, s jakou lidé přijímali role hrdinů monstrózních výstupů a her a jak ochotně věřili vysněným iluzím. V jedné z povídek Jaroslava Haška, napsané před první světovou válkou, se pokleslé historické a folklórní motivy zábav na výstavišti objevily v kontrastu s reálnou podobou života:

„Takový krásný den se jmenuje Praha — vídeňským Čechům. Maršnerova továrna na cukrovinky na Vinohradech vypraví několik továrních dělnic a dělníků v nemožných národních krojích, nákladní vůz ověnčí červenobílými draperiemi, upevní nahoru na vůz standartu s nápisem ‚Banánové kakao, Maršnerovo kakao jest nejlepší'. Ony utrápené víly v utrápených krojích národních rozhazují mezi obecenstvo, které volá: ‚Nazdar české Vídni', reklamní lístky, ‚Pijte Maršnerovu čokoládu a jezte Maršnerovy cukrovinky', a za tímto vozem, který jest živě pozdravován, poněvadž má patrně také co dělat s českou Vídní, kráčí osm pochopů, kteří mají představovat středověké žoldnéře, ačkoliv kdyby se tito mužové objevili v tomto kroji ve středověku, byli by bez pardonu pověšeni na nejbližším stromě, jakožto by je museli považovat ze hyeny bojiště. A těchto osm mládenců má na krku plakáty s nápisem ‚Holoubkovo mýdlo jest nejlepší'. Není to sice vidět, poněvadž ti chlapíci jsou špinaví, ale lid volá je bouřlivým voláním: ‚Sláva české Vídni'. Nato objeví se vážně kráčející v černém měšťanském kroji, v krátkých kalhotech, dlouhý, hubený mladý člověk, bledý, který vleče s námahou tlustou Bibli kralickou. Jest to malíř Wenig, který dělá si tak ostudu, ale velice rád a často. Kráčí vedle povozu vypůjčeného od jednoho mlékaře z Vršovic . . . Z vozu vykukuje obličej bělovlasého dědka s nosem růžovým a vedle něho sedí dvě herečky z Vinohradského divadla, které si také dělají ostudu, a nad těmi nešťastníky nese se nápis ‚Čeští exulanti'. Za vozem přiživuje se jeden mladík s kordem, který dívá se hrdě na policajty a tváří se tak, jako by on sám byl ta celá česká Vídeň, které tu volají slávu. Pak následuje povoz alegorický vinohradského pivovaru . . . A za vozem vinohradského pivovaru loučí se Komenský s vlastí. Vypadá jako starý venkovský učitel z let šedesátých, na nose má brejle a nese nějaké modlitby. Obecenstvo vítá ho velice srdečně a nějaká žena praví: ‚To je krejčí Hlaváček ze Žižkova'. — Komenský zpozoruje v davu nějakého svého známého a volá na něj srdečně: ‚Zítra u Šenfloků!' Pak jdou národní socialisti a baráčníci v národních krojích, stlučených ze všech možných půjčoven maškarních kostýmů. Před kasinem na Příkopech zazpívá se Hej, Slované, a když ‚hrom a peklo' zabouří Příkopy, praví vůdce baráčníků: ‚To bych pil.' "[29]

[29] J. Hašek, Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona, Praha 1977, s. 128—129

Výstava architektury a inženýrství, 1898

Pražskou výstavou architektury a inženýrství měl být výlev národního vzplanutí opět převeden ke konkrétním tvůrčím úkolům a k praktickým cílům. Po obou předcházejících výstavách, které diváky uvedly do euforie, vyzněla tato méně úspěšně. V kulturních akcích na výstavě se již očividně projevily ostych i zklamání z dosavadního rozmarného a živelného rázu výstav. Výstava sice pokračovala v divácké podívané, ale její atraktivní motivy nebyly už tak spontánně optimistické jako

u Národopisné výstavy. Výstava architektury a inženýrství se odehrávala ve střízlivější atmosféře a věcněji ukázala hluboké rozpory mezi světem techniky a kultury, tradice a současnosti. Projevily se již v ostré kritice soutěže na plakát výstavy. Mladý básník Karel Hlaváček odsoudil v kritice publikované v Moderní revue soutěž, zejména vítězný Maškův návrh, právě pro rozpornost jeho pojetí, předvádějící mrtvě nahromaděné věci bez smyslu pro modernější, soudobé skutečnosti adekvátnější vyjádření.[30]

[30] K. Hlaváček, Výstava návrhů na plakáty Výstavy architektury a inženýrství v r. 1898, Spisy Karla Hlaváčka, Praha 1915, s. 170

Největší kontrasty, které výstava přinesla a které architektura, v níž se spojuje technika s uměním, měla překonat, byly kontrasty statičnosti tradičního vidění a dynamičnosti dění vlastního průmyslového prostředí. Jako nejzjevnější příklad těchto kontrastů lze uvést dvě nejvýznamnější atrakce výstavy, Maroldovo panoráma Bitvy u Lipan a Kříženeckého kinematograf. Marold s kolektivem malířů (Th. Holšerem, V. Jansou, K. Raškem, K. Šapferem a L. Vacátkem) vytvořil mistrovské dílo malířského iluzionismu, rozprostírající se na plátně větším než 1300 čtverečních metrů. Důsledná evokace skutečnosti zde byla pokusem o zastavení času, posunutí historie až k okamžiku osudného rozhodnutí husitské bitvy. V panoramatickém obrazu je vidět, jak „Mikuláš Krchlebec, hejtman strany panské, líčeným útěkem vylákal protivníky své z vozové hradby. Avšak již tu kvapí na místo jízda panská a zaskočením vylákaných rozhodne boj ve prospěch strany panské. Marně Prokop Holý velí roztříštiti řady vozové a vrhnouti se v boj muže s mužem, když v rozhodném okamžiku stranu demokratickou zrádně pouští jízda Čapka ze Sán. Ten rozhodný moment památné bitvy lipanské spatřuje divák vystoupiv na podium".[31]

[31] Průvodce panoramatem Bitvy u Lipan, Praha 1898

Výstava architektury a inženýrství se v řadě svých expozic vracela k problémům vědeckého a technického zmapování skutečnosti pomocí zeměměřičství, optiky, nivelizačních přístrojů a dioramatických modelů. Maroldovo panoráma je jedním z nejvýraznějších dokumentů dobové kultury, dobového dořešení problematiky iluzívního chápání skutečnosti, v němž se spojila malířská technika s ideologickou, národním mýtem završenou tematikou.

Touha po zachycení a převrácení časového běhu našla na výstavě odezvu v Kříženeckého kinematografu. Diváky zvlášť zaujaly vtipné scény ze Žofínské plovárny, promítané pozpátku na základě tehdy nového filmového triku. V tisku se psalo:

„A dnes už na výstavě náleží život na Žofínské plovárně k nejlepším číslům českého kinematografu. Jenže umělci dovolili si malou změnu: podali život na plovárně v obráceném postupu časovém. Tím docílili několik velice efektních a veselých obrázků. Například: Z hladiny vodní vymrští se náhle tělo, vyšvihne se do vzduchu, otočí se v povětří, dopadne na pružné prkno, napřímí se, vyskočí, dupne a potom spěšně odběhne. Anebo: Z vody vylítne hoch, ruce a nohy roztažené, vznese se do výšky, obrátí se, vlítne do rukou dvou lidí, ti s ním chvilku houpají a pak ho postaví na pevnou půdu, načež všichni utekou. A tak to jde pozpátku všechno dále. Převrácený svět . . ."[32]

[32] Pražský ilustrovaný kurýr, roč. VIII, 28. 8. 1898, s. 9—10

Kontrasty, které divák mezi těmito dvěma atrakcemi Výstavy architektury a inženýrství sledoval, nebyly vyvolány jen bezděčným setkáním dvou rozličných způsobů vizuálního vyjadřování. Ve výtvarném pojetí panoramatického obrazu a filmových obrazů Kříženeckého kinematografu se objevuje řada prvků, která obě obrazová představení k sobě vázala a nechávala vyznít jejich protiklady. Iluzívní vyjadřování Maroldovo bylo pokusem o oživení věcného a sugestivního fotografického záznamu. Marold většinu svých důležitých prací, připomínajících svou kompozicí i momentkovým záznamem jednajících figur fotografie, prováděl na základě fotografické studie. Naopak Kříženeckého Svatojánská pouť v československé vesnici byla rozsáhlou obrazovou kompozicí panoramatického typu. „Každý plán měl svoji vyhraněnou pohybovou akci. Divák byl nucen sledovat jednotlivé plány postupně, tak jako když prohlíží malířské dílo."[33]

[33] Z. Štábla, Český kinematograf Jana Kříženeckého, Praha 1973, s. 68

Panorámatem a kinematografem vyznívala výstava v nejvlastnějším smyslu touhy po podívané. Národní listy o kinematografické produkci napsaly:

„Představení budou pozoruhodná zvláště tím, že budou předvádět živé výjevy ze života českého a pražského, a zvláště a jmenovitě ze života výstavního, takže jest úplně možno, že mnohý návštěvník výstavy uzří při nich i sama sebe živého . . ."[34]

[34] Národní listy, roč. XXXVIII, 6. 5. 1898, s. 3

Ústředního tématu výstavy — architektury — se tyto protiklady a překvapivá spojení nových dru-

hů davové podívané dotkly jen okrajově. Již od Jubilejní výstavy byla architektura kritizována za nejednotnost a nepůvodnost uměleckého vyjádření. Na Výstavě architektury a inženýrství zasáhl do této polemiky nový podnět. Bylo jím nové, v podobě vtipu uplatněné okázalé secesní tvarosloví, kterým umělci nastupující generace vyzdobili zábavní podnik výstaviště — hospodu, nazvanou U nesmysla. Touto cestou byly do davové podívané vneseny prvky uměleckého směru, který se již postupně uplatňoval ve všech oborech výtvarné práce.

Dělnická výstava, 1902 a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory, 1908

V touze po podívané se utvářely i další výstavy přinášející nové konfrontace věcí a idejí. Byla to Dělnická výstava, uspořádaná roku 1902, a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory roku 1908. Zatímco Dělnická výstava byla ještě vedena jasným ideologickým cílem — představit vlastního tvůrce mohutných hospodářských úpěchů v projevech výroby vyspělého dělnictva a řemeslníků — měla výstava z roku 1908 již charakter moderního veletrhu, určovaného ekonomií trhu, včetně moderního stylu jejího výtvarného řešení. Dělnická výstava zůstala odkázána na skromné finanční prostředky. Její přínos byl významnější pro politický a sociální vývoj, do něhož nejpodnětněji zasáhla expozice sociálně kritických děl Františka Kupky.

Jubilejní výstava v roce 1908 uplatnila dosud nejtvořivější program. Představila se moderní architekturou, z níž nejvýznamnější byl pavilón Obchodní a živnostenské komory, navržený Janem Kotěrou a sochařsky vyzdobený Janem Štursou. Problém dobové výstavní činnosti, jejímž tvůrčím úkolem bylo nalézt ústrojnou formu vyrovnání rozporů mezi průmyslem a kulturou, mezi výrobou a životem, mezi průmyslovými výrobky a uměleckými díly, byl obsažen v tvorbě umělců hledajících východisko z euforické roztěkané kultury přelomu století příklonem k monumentální tradici antického umění. Byl to nový tvůrčí program i dávné echo představ zlatého věku spojené s utopií nového harmonického života v průmyslové civilizaci.

Výtvarné umění a publikum

Žádná jiná profese nebyla pro člověka konce století tak dráždivá jako profese umělecká. Nebylo to však pochopením tvůrčího charakteru umělecké práce. Ten byl často přezírán a zesměšňován. Bylo to výsledkem romantických představ o životě umělců. Umění mělo v praktickém světě přídech čehosi zázračného. Přijetí umění publikem bylo poznamenáno především očekáváním nových zážitků. Jubilejní výstava, která v Praze vyvolala velkoměstský vzruch, v němž, jak denní tisk psal, „je každý den nedělí", vyprovokovala také zájem veřejnosti o pravidelný kulturní život a stálé výstavy. Na konci 19. století sílila rok od roku snaha dostat výtvarný život na velkoměstskou úroveň stálého výstavního dění.

V polovině osmdesátých let nastala ve vývoji českého výtvarného umění událost, svým významem srovnatelná s otevřením Národního divadla. Na jaře roku 1885 bylo otevřeno Rudolfinum a byla zde uspořádána první výstava.

„První výstava v sálech ‚domu umělců', zbudovaném Českou spořitelnou, rozčeřila hladinu našeho veřejného života neobvyklou měrou. Zvědavost obecenstva byla napjata očekáváním, jak asi v Rudolfině to vypadá, jak se bude vystavovat v sálech nadmíru světlem opatřených a jaké bude účastenství umělců na výstavách upravených podle nejnovějšího způsobu v místnostech dostačujících velkému počtu obrazů a soch. Proslýchalo se, že vystoupí několik nových mužů na veřejnost, že dorost akademický se dostaví s ukázkami své první sklizně umělecké."[35] Tak začíná F. X. Harlas své pojednání o malířství doby přelomu století.

[35] F. X. Harlas, Malířství, Praha 1908, s. 123

Výstavy v Rudolfinu otevřely dveře do té doby v Praze neznámému výstavnímu ruchu, přehlídce soudobé výtvarné kultury. Především se zde objevily možnosti konfrontací českého umění s uměním evropským. Nejprve to byli většinou jen Němci, ale postupně se stále více objevovali na výstavách v Rudolfinu obrazy dalších Evropanů — Belgičanů, Francouzů, Rusů, Poláků, Angličanů, Skotů a Italů — jmenujeme-li alespoň nejčastější hosty. Z českého umění představovaného na

tehdejších výstavách vidíme na předních místech Brožíkovy historické malby, Knüpferovy marí-ny, Doubravovy, Špillarovy a Věšínovy venkovské žánry, Hynaisovy alegorie a v neposlední řadě krajiny Chittussiho, Kieringa, Jansy, Engelmüllera a řady dalších.

Z cizinců mělo české publikum možnost vidět zejména malíře mnichovské, moskevské, vídeňské a drážďanské. V Rudolfinu se vystavovala díla Modersohnova, Satuchova, Biklivova, Vereščaginova, Repinova, Cranova a řady dalších. Pořádaly se i samostatné výstavy, z nichž nejvýznamnější byla výstava sochařské tvorby Constantina Menniera, uspořádaná roku 1906.

Výstavy v Rudolfinu však touhu po každodenním styku s výtvarným uměním plně neuspokojily. Ten mohla zajistit jen stálá výstavní síň. A tak se vedle skromného Lehmannova obchodu v ulici Karoliny Světlé, jediné pražské galérie, objevil roku 1894 nově založený Topičův salón. Sestával z výstavní síně postavené na dvoře domu č. 9 na bývalé Ferdinandově (dnes Národní) třídě. Od 21. října 1894 se v tomto nevelikém, prostě osvětleném salóně otvírala výstava za výstavou. Cizí umělci se zde střídali s domácími, společné a příležitostné výstavy s výstavami individuálními. Třebaže Topičův salón chtěl reagovat na nespokojenost českého publika s velkou účastí německých umělců na výstavách v Rudolfinu, ani on se zcela neodchýlil od této tradice. Z cizích malířů zde opět často vystavovali Němci. Například v letech 1894—1899 H. Thoma, J. Sattler, Fr. Stassen, A. Böcklin. Vedle nich tu měli výstavy i protagonista anglického umění přelomu století W. Crane a obdivovaný polský malíř J. Styka. Objevovaly se však také výstavy a soubory kolektivní. Roku 1896 zde byla například výstava kresby a grafiky, na níž bylo možno vidět ukázky soudobé evropské výtvarné tvorby od Lautreka až po Vogelera.

Ideálem však stále zůstávala touha uvidět něco jedinečného v rozměru, provedení i námětu, co by výrazně překročilo rámec místního života. A již jedna z prvních výstav v Topičově salónu, výstava prof. Carla Marra uspořádaná roku 1895, zahrála na tuto strunu pražského publika. Marr zde vystavoval obraz Flagelanti, který měřil přes třicet čtverečních metrů. Bylo to panoráma průvodu flagelantů v Perugii s více než tisícem figur, z nichž mnohé byly v nadživotní velikosti.

„Velkolepému dojmu, kdy na pozorovatele vane dech nejneklidnějších dějin lidstva, neubrání se nikdo před tímto dílem moderní malby historické, do posledního kamene a poslední četby kraje věrné," tak uvádí výstavu text katalogu. Druhým pozoruhodným dílem Marrovým na této výstavě byl obraz ze starého Serailu. Námětem byla chvíle, kdy katané popravují ženy z harému zemřelého sultána.

Ještě na jaře 1898 se v Topičově salónu objevila výstava podobného zaměření. Německý malíř J. Waltenberg vystavil triptych Zkáza světa, apokalyptické divadlo nálad konce století. Ale to již bylo po první výstavě spolku výtvarných umělců Mánes, přinášející díla nové orientace, založené na nově objevovaných možnostech ryze výtvarných kvalit uměleckého vyjádření. Během devadesátých let se natolik zvedla úroveň vytvarné kritiky, že bylo možno nový program rozpoznat a manifestačně uplatnit. Mánes byl již výhradně českým uměleckým spolkem a stal se spolu s jím vydávaným časopisem Volné směry nejvýznamnějším centrem výtvarného umění doby přelomu století. První výstavy Mánesa v Topičově salónu a u Štajgrů byly ještě provizóriem. Topičův salón působil ve své původní podobě jen do roku 1898. Zároveň s výstavbou nové budovy Topičova nakladatelství a galérie započala i výstavba vlastního výstavního pavilónu Mánesa na úpatí Kinského zahrady na Smíchově.

Roku 1902 byl pavilón podle návrhu Jana Kotěry dokončen. Hned první výstava zde uspořádaná se stala událostí mimořádného významu. Byla to rozsáhlá výstava soch největšího francouzského sochaře moderní doby, Augusta Rodina. V několika letech kolem roku 1900 se zde pak zformovalo nové české umění, kterému se začalo rámcově říkat secese. Termín secese byl přijat po vzoru Vídně, kde se mladá generace programově rozešla se starým uměním a dala si název podle latinského slova secessio, znamenajícího odštěpení, v užším slova smyslu odstoupení nějaké sociální skupiny od zavedeného programu. Secesionista byl ve střední Evropě každý, kdo přicházel s novotami, kdo usiloval o nekonvenční tvorbu.

Od programového vystoupení české moderny v polovině devadesátých let začaly nabývat vztahy umění a publika podoby ostrého zápasu novot s konvencemi. Nejzjevnější novotou v umění pře-

lomu století bylo uplatnění dekorativních forem rostlinných i čistě ornamentálních prvků. Ve spojení s nimi dostaly přeměny umění doby přelomu století svůj charakteristický termín — umění secesní. V podstatě šlo však o celou řadu proměn umění, které nejvýraznější kritik F. X. Šalda označil ve spojení s Rodinovou výstavou za cestu k vlastnímu jazyku uměleckého vyjádření.[36]

[36] F. X. Šalda, Geniova mateřština, Volné směry, roč. VI/1902

Třebaže program výstav Mánesa přinášel celou řadu podnětů pro soudobý výtvarný život, především novou francouzskou orientaci (na výstavě francouzského umění roku 1902 bylo možné vidět díla Puvise de Chavannes, Renoira, Degase, Moneta, Raffaeliho, Carrièra a dalších), a ukázal i nové tendence umění německého výstavou Worpswedských roku 1903, skutečným převratem ve vývoji pražského výtvarného života a umění bylo uspořádání výstavy norského malíře Edvarda Muncha v roce 1905. Byla to událost, která pronikla do kulturního života Prahy a měla velký význam pro celý vývoj českého umění 20. století. Munchovo dílo ukázalo nově oblast niterného života člověka moderní doby, zastřeného nepravdivými iluzemi a mýty. Zároveň však vyprovokovalo ostrou kritiku společnosti, podle níž toto umění nemluvilo za člověka moderní doby, ale pouze za samotného tvůrce.

Munchova výstava, zesměšňovaná buržoazním publikem, získala ve sféře umění obrovský ohlas a ovlivnila jak vedoucí generaci umělců přelomu století, tak i generaci nastupující. V jejím ohlasu vyzněly zápasy o nové umění, které však touto výstavou neskončily. Pokračovaly dále v stále se rozšiřujícím výtvarném životě a ve výstavním programu Prahy v době před první světovou válkou. Spolek výtvarných umělců Mánes nebyl jediným novým centrem výtvarného života. Roku 1898 byla založena i Jednota umělců výtvarných, která zůstala blíže tradicím a konzervativním uměleckým prvkům.

Vedle ní působil v obdobném programu středoevropských konvencí a nových vlivů secese občasnými výstavami i Svaz německých umělců v Čechách, v němž (anebo v jeho rámci) vedle Orlika, Teschnera a Bröhmseho působili pohostinsky i umělci narození v Čechách, jako Alfred Kubin, či hlásící se k Čechám, jako Gustav Klimt a další.

První výstava nejmladší generace vstupující do kulturního života po roce 1900, která se programově přihlásila k Munchovi, přinesla do pražského výstavního života nejvíce vzruchu. Byla to generace, která se v roce 1907 představila proslulou výstavou Osmy. Osm mladých umělců svým dílem tehdy ukázalo, že Munchova tvorba nebyla patologickou záležitostí, ale jedním z nejobsažnějších projevů moderního umění.

Rychlý vývoj výtvarného umění a rozšiřování prostředků jeho vyjádření sahajících od prvků naturalismu přes secesi až k expresionismu a kubismu pražské publikum tak dezorientoval, že v době před rokem 1914 nebylo možno najít mezi širšími vrstvami společnosti pro měnící se uměleckou tvorbu porozumění. Idea pomateného malíře, kterou se vysvětloval rozpor mezi uměním a společností, idea představující divokého secesionistu, zůstala aktuální až do doby, kdy se rozpory zasahující kulturní život projevily v zjevnější a tragičtější podobě, než byl zápas o nové umění — v první světové válce. Úzká kulturní vrstva viděla tyto rozpory a ve své oblasti se je snažila řešit. Po vzoru secese hledala spojení avantgardního umění s běžným životem. Roku 1908 byl založen Artél, soustřeďující se na výrobu a distribuci předmětů navržených v duchu nových uměleckých myšlenek modernismu a kubismu.

Nechápavou reakci široké společnosti na nové tendence charakterizuje akce, kterou podnikl nakladatel Topič. Odkoupil v Paříži obraz, který byl namalován oslím ocasem a vystaven proto, aby zesměšnil nové tendence v malířství. Zatímco mladý historik umění Vincenc Kramář kupoval ještě za dostupné ceny Picassovy a Braquovy obrazy, tehdy částí pařížské společnosti zesměšňované, a začal v Praze vytvářet jednu z nejkrásnějších sbírek francouzského kubismu na světě, koupil mecenáš českého umění, aktivní galerista a osvícený nakladatel jen bezcennou persifláž moderní malby.[37]

[37] srv. Krejčí: Quo, quo scelesti ruitis, Česká mysl, 1911

K různým druhům atrakcí Národopisné výstavy roku 1895 patřilo i bludiště. Zrcadlový labyrint, předvádějící divákovi iluzívní destrukci prostoru a jeho směšné zmítání v něm. Zábava, která se odehrávala v prostoru o půdorysu několika desítek čtverečních metrů, měla svou skrytou a vážnější obdobu v životě Prahy. Člověk uprostřed měnícího se světa si připadal a často se i choval jako v bludišti. Hledal intenzívně východisko z chaosu měnícího se prostředí a vydával se iluzívními směry na cestu úniku. Narážel na plochy zrcadlených prostorů a postav včetně postavy své. Cílevědomost a zaujatost, jaká se projevila v podnikání a sociálním hnutí, byla výrazem nejen nových ekonomických a sociálních podmínek života, ale i hypertrofie hledání jeho smyslu.

Život v bludišti

Bezvýchodným labyrintem se stával také život Prahy, spoutaný diskriminační politikou rakousko-uherské vlády, obávající se reálné síly Prahy a národa. Rozrůstající se Praha byla spoutávána politickými opatřeními, nedovolujícími administrativní a hospodářské spojení s okolními městy — čtvrtěmi urbálně již jednotného města. Smíchov, Karlín, Nusle, Vinohrady, Žižkov, Vršovice i Dejvice zůstávaly vesnicemi, povyšo nými na samostatná, k Praze nenáležející města. Nesmyslná politická opatření, která nebrala v ú a reálné potřeby a síly pražského života, se stala charakteristická pro období posledních desetiletí rakousko-uherské vlády.

Labyrintu se podobal život Prahy zvláště uprostřed historického jádra města, v němž docházelo k nejzjevnějšímu střetání historických kultur s moderní civilizací. Touha proniknout do měnícího se světa, která se projevila zejména na všeobecných výstavách, nachází i ve městě nepřeberné příležitosti k vyznačování cest životním labyrintem. Devadesátá léta přinášejí v pražské kultuře nové vědomí mnohosti, v němž počíná úsilí o pochopení města jako univerza moderního života; pojetí, s kterým se pak setkáváme v různých civilizačních tendencích kultury 20. století.

Město jako labyrint domů, ulic a staveb souviselo s labyrintem mezilidských vztahů, které se přenášely do urbálních obrazů, nabývajících zde symbolických podob. Symbolickým labyrintem moderní Prahy konce století bylo bývalé Židovské Město. „Ghetto," psal Zikmund Winter roku 1902, „je z velké části obydleno lidem křesťanským. Labyrint jeho pochmurných domů a domků, chodeb a výklenků, vlhkých komor a temných zákoutí zaplňují nejchudší z chudých se svými dětmi, svou chudobou a všemožnými nemocemi. Krámská místa vetešníků zůstávají i nadále v Ghettu, jsou zde i místa k přespání, díry neřesti, zábavné lokály, v nichž se setkávají podloudné existence, kde se hraje o peníze, kde jsou ke koupi kořalka i nalíčené ženy. Harmonika a harfa dávají tomu doprovod." [38]

[38] Z. Winter, Ghetto, Praha 1902, s. 3

Zikmund Winter tu odkrývá kontrasty minulosti se současností jako sociální obraz soudobého života. Vidí symbolické místo ghetta, Starý židovský hřbitov, obklopený na jedné straně „ošklivě úzkou budovou Uměleckoprůmyslového muzea", na druhé straně činžovními domy. „Byl jsem zde v červnu jednoho slunného odpoledne, okna chudých byla otevřena, viděl jsem odpočívající lidi, mlčící, znavené, uštvané týdenní prací. Jeden mladý, napůl svlečený dělník, ruce na šíji skřížené, apaticky civěl na nízký strop svého bytu . . . To je živoucí okolí mrtvých židů, odpočívajících pod náhrobními kameny." [39] I další historické části a památky Prahy nabývaly symbolické podoby labyrintu v souvislostech s náhlými proměnami života. Od nočního bloudění Jana Nerudy Svatovítskou katedrálou, které tvořilo pozadí jeho povídky o ceně objevené jistoty náruče matky, nenalezla pražská kultura již tak celistvé a elementární podobenství. Mezi člověka a tajemný objekt historie se začlenil mechanismus moderního života se zcela konkrétním obrazem památných paláců a domů, které se změnily v administrativní budovy.

[39] tamtéž

Karel Krejčí poukázal na téma uměleckých památek jako labyrintu ve studii o díle Jakuba Arbesa a vysledoval v ní jeho analogii v tvorbě pražského, německy píšícího spisovatele Franze Kafky.[40] Krejčího výklad je tu zaměřen především ke Kafkovu Procesu, který sám o sobě je nekonečnou cestou labyrintem byrokratického mechanismu. Historický objekt Prahy jako labyrintu má ovšem své další předobrazy v pražské literatuře konce 19. století. Karel Matěj Čapek-Chod se například zabýval tématem labyrintu v románu Antonín Vondrejc. Jednu z klíčových scén umísťuje do sta-

[40] K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, s. 345

rého pražského domu a v něm sídlícího místodržitelského úřadu. „. . . labyrint . . . sestávající z tří pražských domů, poskytl Vondrejcovi jen absurdní a marné cesty. Stalo se, že zbloudil zde v nesmírné té spoustě architektury dávných století, v níž orientace ztížena tím, že všechny tři budovy, jdoucí do kopce a jedna druhou převyšující, ve všech poschodích v různých úrovních spojeny chodbami vzniklými probouráním společných zdí. Tak se Vondrejcovi snadno přihodilo, když byl poslán od portýra do třetího patra, v němž prý umístěn hledaný department . . ., že se octl v dřevníku . . . kráčel stále vzhůru, ve skutečnosti dostal se do sklepa . . . Po druhé pochopil již rozdíl poloh, ale jeho cestování točilo se tentokrát zase v začarovaném kruhu, pořád vracel se v místo, odkud vyšel."[41]

[41] K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondrejc, Praha 1917—18

Labyrint světa tajemné minulosti, kterým prochází pražský chodec konce století, nabýval ve spojení s nelidským mechanismem byrokratického rozhodování o člověku absurdních podob. Nebyl to však jen vnější svět člověka. On sám se stával součástí absurdní situace. Rozšířený literární žánr drobné povídky představuje celou řadu pražských figurek. Ignát Herrmann z nich vytvořil pestrobarevný obrázek. Jejich směšnost je zlidšťuje, ale nezakryje otázku, zda nejsou jen eufemismem složitějších a vážnějších situací života své doby. Od individuálních osudů, dávajících v novinářských črtách směšně smutný obraz života uvnitř velkoměsta, přecházela dokumentární žurnalistika k obrazům labyrintu hromadného lidského údělu. Rudolf J. Kronbauer v povídkách a novelách své knihy Z posledních stanic (z roku 1890) zmapovává osudová místa moderního města. Nemocnice, nalezinec, blázinec, polepšovny, káznice. To jsou články uzavřeného okruhu labyrintu sociálního osudu. Jeho jmenovatelem je sociálně nespravedlivé spojení lidského života s mocí peněz. Odcizené prostředí anonymních osudů. Sociální kritičnost se objevuje i v díle malíře Emila Holárka, v jeho záběrech z různých oblastí života — z úřadů, obchodů, nevěstinců a dalších míst. Labyrint anonymních existencí ovládaných byrokratickým aparátem vyvolával představy útěků z tohoto prostředí i času. Jednou z reakcí na zanonymizování člověka v moderním světě bylo v literárních kruzích přizdobování jména šlechtickým predikátem, s nímž se setkáváme u řady básníků, očividně pocházejících z nižších vrstev společnosti. Emanuel šlechtic z Lešehradu, Jiří Karásek ze Lvovic, Jan z Wojkowicz, rytíř z Čenchova jsou nejznámější jména rytířů, kteří nikdy rytíři nebyli, jak napsal Jaroslav Hašek[42], leda rytíři ducha. Motiv starého rodu a opuštěného rodného sídla jako téma hledání ztraceného domova probíhá pražskou literaturou mezi historismem, dekadencí, symbolismem. V Zeyerových Havranicích a Rilkově Hradu korneta Kryštofa nejvýrazněji zaznívá nostalgie mýtu domova.

[42] J. Hašek, Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona, Praha 1977, s. 146

Nebyly to však jen literární projevy inspirované a podmíněné vývojem literatury samé, ale na konkrétní život bezprostředněji reagující žurnalistika. I ta rozvíjí svá témata, přináší své vize úniků. V době secesních vidin života v přírodním ráji, v době sokolského cvičení a civilizačních neuróz a hypochondrie se rozšířil jeden z dávných úniků ze světa městské civilizace, únik do přírody, v hromadný sociální jev. „Každý týden schyluje se k závěru . . . jedu dvě hodiny za Prahu vlakem . . . celý obsah mého dne není nic jiného, než nahý ležet v trávě, skočit do vody, proplavat se . . . přebrouzdat se v písku. Teprve večer padne na mne hoře — hoře kulturního člověka, hoře z města, z městského vzduchu, z městského spoutání a sešněrování, i zalézám se smutkem do kouta vagonu, který mne odvléká zas na týden mezi lidi." [43]

[43] Gamma, Brázda životem, Praha 1920, s. 1—2 (reportáž V slunci)

Pouť pražským životem skýtala však v desetiletích stavebních, technických, kulturních i sociálních proměn množství nejrůznějších odboček a iluzívních výhledů z tohoto labyrintu. Bludiště velkoměsta neposkytovalo však pouze utrpení, ale i šanci pro ty, kteří byli vedeni šestým smyslem představivosti. Nebyli to makléři peněz, kterých ve srovnání se světem bylo v Praze stále málo, ale spíše dobrodruzi života, jeho podívané, jeho úchvatného rytmu a spádu, účastníci divadla osudů i panoptika smyšlenek a iluzí. Pražský život přelomu století dospívá náhle ve vyhraněných rysech do stadia moderní mnohosti, která metropoli evropského kontinentu — Paříži — byla vlastní již před polovinou 19. století. Balzakovy a Baudelairovy obrazy Paříže se pro pražskou literaturu přelomu století staly ukázkou pohledu na moderní život. „Při četbě jeho (Balzakových) románů připadá nám, jako bychom viděli toto moře domů a ulic z ptačí perspektivy, vidíme tisíce intimních scén z nejrůznějších rodin, jsme svědky dramat v domech, jejichž střechy jsou odstraněny . . . Pa-

říž ... salonních lvů a snobů, flirtu, sportu a divadel ... Paříž buržoasní svým cizoložstvím a předsudky a konečně Paříž proletariátu a bohémy se svým zápasem o existenci, se svými smutnými, temnými kouty bídy a prostituce, všechny tyto tři světy proplétají se v Balzacově díle v imposantní tragikomedii moderního života," napsal Arthur Breisky v eseji Contes Drolatiques. Popsal nejen obdiv Balzakovy schopnosti vidět život, ale i svou zkušenost z moderního města.[44]

[44] A. Breisky, Střepy zrcadel, Praha 1928, s. 34

Ve skladbě moderní společnosti i rozmístění center Prahy zůstaly zde v těsné blízkosti vedle sebe nejrůznější stránky života. Působením článků sociálního okruhu, spojeného jmenovatelem bídy a byrokratické moci, se proplétaly v mnohostranném labyrintu města okruhy zábavy. Samy o sobě byly bludištěm s nesčetnými oběťmi, diváky i průvodci. Praha, neobyčejně členité historické město, kterému chyběla velká zábavní centra, byla protkána téměř nekonečnou sítí hospod a hospůdek. „Scenérií všeho téměř veřejného a hromadného života u nás jest hostinec,"[45] poznamenal roku 1906 F. V. Krejčí.

[45] F. V. Krejčí, Sen nové kultury, Praha 1906, s. 36

Místa, která aristokratickému Zeyerovi byla na konci osmdesátých let největší připomínkou ubohosti milované Prahy[46], se stávala v proměnách kultury konce století místy sociálního a politického hnutí, domovem umělců nacházejících v živelném proudu života síly k destrukci zrcadel sociálního a duchovního bludiště. Jaroslavu Haškovi, Arturu Longenovi a Egonu Erwinu Kischovi se stala tato scéna nejvlastnějším prostředím životního a tvůrčího dobrodružství, kterým procházeli s otrlostí flamendrů i nevinností udivených dětí.

[46] J. Zeyer, Jan Maria Plojhar, vyd. z r. 1927, s. 103

Typy z ulice

Všední život Prahy se na přelomu století dostal na osvětlené jeviště žurnalistiky a dalších forem davové publicistiky a zábavy. Žurnál obrazů a sdělení, tak jak ho přinášel například Pražský ilustrovaný kurýr a další noviny, letáky a plakáty, naplňoval každodenní život novým napětím. Každé místo, událost či osoba se v této době mohutného rozvoje tisku dostávaly ve světě informací do nových vztahů. Pozitivistický kriticismus zaujatý popisem ztrácel jistoty odstupu od jevů moderního světa a možnost jejich objektivního hodnocení. Soustřeďoval se na detail, zůstával u všednosti. Jeho chápání konkrétní skutečnosti nebylo tak objektivní, jak se na první pohled zdá. Snad tím, že se přirozeně zastavoval u těch míst, kde všednost přecházela ve zvláštnost, anebo tím, že z všednosti svou pozorností zvláštnost činil. V době přelomu století se postupně rozlišoval úhel běžného detailního pohledu na skutečnost do forem nekonečné a bezejmenné podívané městského života.

Technika, která mění pohled na svět, staví člověka na jeviště viditelné skutečnosti v nových situacích. Role osobního jednání a postavení jedince ve světě se mění. Na jedné straně se nově zvýrazňuje v kontextu zmnožení podob a smyslu věcí a událostí reálného světa informačními prostředky (fotografií, inzeráty, novinovými zprávami atd.), na druhé straně se zcela ztrácí v nekonečném davu moderního města. Tyto proměny byly v Praze, která po celé 19. století zůstávala menším středoevropským městem, velice výrazné.

Podívejme se jen na proměnu typické figury městské romantiky, charakteristické i pro města střední Evropy 19. století — na figuru městského chudáka. Zatímco ještě Nerudova Praha byla plná lidí, kterým ulice přikazovala role směšných ubožáků, na konci století, třebaže dochází k daleko výraznějším formám sociální diferenciace, se figura ubožáka, drobného středoevropského člověka, ztrácí.

„Kam se poděly, kam se propadly ty prazvláštní osůbky, jimiž kdysi Praha se bavívala? Skutečně — není jich ... Praha nemá svých zvláštních figurek," poznamenává jedna pražská črta z roku 1910.[47]

[47] R. I. Kronbauer a kol., Praha včera a dnes, Praha 1910, s. 59

Šaškovství, bizarnost a provokativnost se však z života nevytratily. Pouze se posunula hranice mezi tím, co bylo přijatelné, a od čeho se člověk distancoval. Praha přelomu století, Praha změn sociálních, demografických i národnostních, se měnila i v normách morálky. Konec století znamená na mnoha místech společného života konec platnosti norem úzkoprsé morálky měšťáka. Každé

porušení měšťácké prudérie a opatrnictví dávalo bavící se a protestující společnosti alibi v jejích životních extravagancích. Pocit ospravedlnění, sahající až do stavu rajské nevinnosti, otevíral dveře romantice životního dobrodružství. Dříve tabuizované oblasti života a životní postoje, které byly dovoleny jen u lidí za bariérou společenské přijatelnosti, se stávaly součástí života všech. Směšní lidé — šaškové, ubožáci, jimiž se bavívala ulice a na jejichž účet se tvořily drsné vtipy a pořádaly zábavné štvanice — zmizeli. Dobrodružství štvaných i štvoucích, směšných a smějících se, suverénních i méněcenných se přesunulo z hranice oblasti lidí, kteří stáli mimo společnost, do středu života uvnitř společnosti. Řada věcí a problémů, od kterých byl člověk dříve oddálen odstupem přihlížejícího, se posunula k těžišti jeho vlastního života společenského i individuálního.

V širokém panorámatu se individuální člověk jevil jako součást různorodé společnosti nekonečných typů, běžných výstředností a tolerovaných abnormalit. Literatura a publicistika je podávala jako ukázky jakéhosi společenského přírodopisu, který v desetiletích po osmdesátých letech postupně přecházel k obnažené osobní anatomii a k veřejné diagnostice psychiky člověka přelomu století.

Společnost jako součet črt, fragmentů, arabesek, z nichž každá oplývá zvláštní životností a pravdivostí vyobrazení, za nimiž se však přitom skrývá nějaký znepokojující smysl, je příznačná pro dobové malířství i literaturu soustřeďující se u takzvaného žánru, v němž šlo o vytvoření vizuálního záznamu bezprostředně viděného.

Žánrová literatura, která se chápala zlomkovitých útržků reality, nevyzvedávala jenom detail, ale způsobila i nové hledání bodů k orientaci v celku. Fotografický pohled ukazoval banalitu v její věcnosti i znepokojující entropii. V umění, stejně jako v životě všedního dne, dostávaly drobnosti nový význam. Svět, z něhož se vytratily zvláštní figurky, bizarní individuality ulice nahradily extravagantní typy davu. Žánrová literatura se podílela na novém rozpoznání i stylizování typů, na snaze davového člověka stát se viditelným. Mnohdy se nazývala antropologickým přírodopisem. Na první místo se v její antropologii dostávaly typy z pomezí všedního a senzačního života. Extravagantní mládež, lehké ženy, dobrodruzi, sportovci i umělci.

Široký sociální kontext zobrazovaných typů se projevoval stejně výrazně v módě oblékání jako v chování, ve způsobu vyjadřování, v slangovém jazyce. Jeho rejstřík byl přes silnou stylizaci, založenou kromě jiného na zúženém lexiku, poměrně bohatý a tvořil důležitou část pražských dobrodružství a zábavy. Pro českou Prahu byly vžité germanismy námětem jazykových her i provokací. Výrazy zlidovělé a pokleslé němčiny se staly součástí pražského slangu. V něm se ujímala slova módních novot, včetně označení nových typů společenského života. Blazeovaný floutek z doby přelomu století, floutek s určitými rysy dandismu, to bylo v pražském změkčení gigrle. Gigrle mělo své hodiny na pražských promenádách, své šantány, svůj jazyk složený z nejrůznějších jazyků, použitých ve zkratce pohrávající si se stupidností.

Karel Konrád představil ve svém obrázku z pražských korz a promenád typický rozhovor dvou gigrlat: „Á?" „Séévus!" „Slyšel?" „Slyšel!" „Viděl? „Viděl!" „Říká?" „Feš!" „Přijde?" „Sicher!" „Séévus!" „Au revoir!" Rozhovor znamenal podle autora smluvení schůzky.[48]

Za okázalým způsobem vyjadřování nezůstávalo ani oblečení, které patří k nejzjevnějším znakům módního člověka. Třebaže mužská móda přelomu století byla poměrně civilní, elegance úboru, složeného obvykle z košile s tuhým stojacím límcem, oživené mašlí či kravatou, z vesty, saka, kalhot s úzkými, dole se rozšiřujícími nohavicemi a tříčtvrtečního pláště s nezbytným sametovým vyloženým límcem, se zvýrazňovala různými pánskými doplňky, cylindrem či tvrďákem, monoklem a hůlkou, a hlavně kvalitním materiálem a perfektností jeho zpracování. Gigrle představovalo typ velkého světa, světovost. Móda, která nahrazovala bulvárním existencím oblast skutečné moci, se rychle přimkla k tónu oblékání těch, kteří jezdili do Vídně, Berlína, Paříže, Londýna. Stala se univerzální a nezbytnou průvodkou kandidátů úspěšné existence, zázemím jejich sebevědomí.

K vrstvě společnosti dočasně a zdánlivě žijící mimo normy společenských tříd, k vrstvě módní společnosti pražských promenád, korz a kaváren patřily především krásné ženy, kolem nichž se tvořil dobový módní život. Jejich móda kontrastovala s poměrně civilní elegancí mužského dobového oblečení a dávala příznačný ráz celému velkoměstskému životu přelomu století. Byla to mó-

[48] P. Körber a kol., Praha ve dne v noci, sv. I, Praha 1902, s. 317 (K. Konrád, Korso a promenády)

da mimořádně erotická, která dovolovala každou rozmanitost a zvyšovala přitažlivost charakteristické linie ženského těla. Jeho tvary byly nejdříve umocňovány deformacemi šněrovaček a vycpávek, ale s postupnou emancipací a s ozdravěním a zkulturněním života přicházely ke slovu estetické prvky přirozeného vzhledu. Vydalo by na samostatnou knihu, kdyby se měly zaznamenat nejcharakterističtější příklady ženského oblečení a jeho doplňků. Od brokátů, hedvábí, krajek, flitrů a pér sahaly materiály šatů a jejich aplikací k hrubým lněným látkám a k řadě dalších módních prostředků a zvláštností. Nejrozmanitější částí ženského oděvu, kterému byla přičítána největší role, byl klobouk. Dotvářel hru arabesek, tvarů serpentinovitých linií těla, šatů a vlasů. Patřil ke společenské hře nejen tím, že byl artefaktem, na nějž byl upevněn závoj vnášející do zjevné krásy prvky tajemství, ale i tíhu, protože dával celé ženské bytosti mytický výraz častých přírodních objektů, vkomponovaných do jeho střechy. Mezi idylou květinových zátiší a dravčími preparáty, jak péry, tak vycpaninami celých ptáků, rozvíjel se rejstřík možností půvabů a signifikací sahajících od nevinnosti až ke krutému dobrodružství. Pro ženský módní idol nestačil domácí termín hrající si s němčinou, jako tomu bylo u gigrlete. Označení „grisette" bylo vhodnější. Bylo francouzské. Nebylo však jediným jménem, které patřilo výstřednicím i protagonistkám módy. Praha se zbytky venkovského a maloměstského obzoru je nazývala přiměřeněji jejich profesionální eleganci a kráse. Pro většinu byly demimondénami, bohyněmi polosvěta. Floutkové a ženy s okázalou elegancí byly nepřehlédnutelnou součástí pražských promenád, míst, na nichž se setkávala Praha módního života.

Emotivně i názorově vyhrocený obraz pražské ulice podává roku 1901 básník Otakar Theer: „Prochodil jsem celé dny Prahou . . . Neustálý rachot kočárů a tramvají, světla ve výkladních skříních, v nichž se třpytilo tolik krásných věcí — to vše mne opíjelo jako hladového vůně z jídel . . . příliv a odliv lidstva kolem mne. Ženy s krásným poprsím, jež bylo ještě zvětšeno ohromným fichu z krajek, ženy s malýma ručkama, s černými botičkami k zulíbání, to neustálé procesí vonných těl třelo se o mne a míjelo, aniž by mi věnovalo jediný pohled. V takových chvílích jsem myslil, že pozbudu rozumu. Mátly se mi smysly a z pod koňských kopyt jsem slyšel, jakoby cinkání peněz, peněz, za které lze koupit kteroukoli z těch drobných elegantních bytostí."[49]

[49] O. Theer, Špatné dítě, Rudé květy, roč. I/1901, č. 3, s. 33—35

Společenská Praha žila na promenádách. Místem nejokázalejší pražské pouliční podívané byly Příkopy. Zde se předváděla a setkávala nejbohatší část pražského obyvatelstva se všemi skupinami průvodních postav velkého života, prodejnými ženami, přiživujícími se muži, studenty, umělci. Příkopy však patřily většinou německé honoraci. Bývalá Ferdinandova třída byla místem promenád českého módního světa. Václavské náměstí bylo rovněž českou promenádou, na níž se módní život spojoval a střídal se sociálními a národnostními akcemi, pro které pražští Němci Václavské náměstí provokativně nazývali „Kravalenplatz".

Němci se spolčovali jak v nacionálních šovinistických partách „Teutonia", „Ghibelinia", „Allemania" a „Seuvia", tak v kulturních kroužcích. Navštěvovali Německý dům, známý jako „kasino", v němž se scházelo umělecké sdružení „Concordia". Český kulturní svět byl daleko mnohotvárnější, založený na širší sociální struktuře než pražský svět německý. Oba se vzájemně mísily víc, než mohla připustit bezprostředně sociálními boji ovlivněná dobová publicistika. Oběma vévodila divadla. A to především české Národní divadlo a Německé divadlo. Na konci století plnilo pražské divadlo funkci mnohostranného osvětového i uměleckého, společensky reprezentačního i zábavního centra. O přitažlivosti divadla promlouvá citát z beletrie: „Tisíce hezkých děvčátek zná touhu vdáti se do Prahy. Za splnění jednoho z hlavních snů považují: abonovati se v „Národním". Býti tu abonentem patří k průkazu společenské způsobilosti."[50]

[50] Praha včera a dnes, Praha 1910, s. 18

Společenská Praha měla před první světovou válkou ještě další stálé jevištní scény. Divadlo na Smíchově, Vinohradské divadlo, smíchovskou Arénu a holešovickou Uranii. Patřil k nim i zábavní podnik Varieté. Tradičním místem uhlazené zábavy byl Žofín, k němu se připojovaly Národní domy na Vinohradech a na Smíchově a hotely U modré hvězdy, Centrál, Monopol, Šroubek a další. Byla to centra koncertů, velkých společenských zábav a plesů. Plesová a taneční atmosféra Prahy však na konci století podle dobového svědectví značně upadla.[51] Pro mondénní společnost byl každý den svátkem a nebylo třeba podle kalendáře rozpoutávat společenské zábavy v najatých re-

[51] Praha ve dne v noci, sv. I, Praha 1902, s. 227 (L. Tůma, Roztančená Praha)

prezentačních palácích, pivovarech i sokolovnách, tradičních místech společenských zábav pražského měšťanstva. Domovem módní společnosti se staly elegantní kavárny a šantány otevřené každý den. „Zde bývalo všechno: doktoři, advokáti, umělci, mluvkové, tlučhubové i křiklouni. Shromažďovali se mezi mohutnými sloupy jako bozi na Olympu . . ."[52] Nejznámější kavárny byly na Václavském náměstí, na Poříčí, na Ferdinandově třídě, na Příkopech a v asanovaných oblastech staré Prahy. Šantány byly na rozdíl od kaváren místy, kde se scházela jak mondénní, tak i prostší pražská společnost. Zde se uplatňovaly jiné rysy společenské fyziognomie Prahy přelomu století, než byla okázalá elegance, soustředěná na hru světovosti v oblékání a vyjadřování, představující se na pražských promenádách. Zde se uplatňovaly živelné prvky nejrozšířenější části pražské kultury přelomu století — kultury ulice. České šantány byly nejživější scénou bulvárního života a příznačně spojovaly nejrůznější vrstvy společenské i různé formy kulturní.

[52] tamtéž

Proslulá subreta Paslerovy staroměstské kavárny Růžena Brejchová, zvaná „Velká Růžena" nebo „Růžena—Venuše", dostala před svým odchodem do Ameriky ohodnocení svědčící o prolínání různých sociálních i estetických kontextů, příznačném pro pražský šantán: „Byla stepilá a plná, oblé a měkké postavy . . . měla vybrané piecy i kostumy, líbila se a táhla. Byl to nádherný svět orchidei, odhalený ve stínu měšťáckého proletáře, který mohl později zdobit nejnádhernější boudoiry velkoměšťáckých zátiší."[53] V repertoáru šantánů se vrstvily rozmanité formy kultury, mísila se zde čísla z vysokého i banálního umění, hrané scény s pantomimou, klaunské výstupy s artistními čísly hadích mužů, akrobatů, břichomluvců atd. Tak například záznam části představení šantánu Lhotova, v němž vystupovali populární bratři Hartmannové, podává směs hudebních a hereckých vystoupení tvořících pestrou koláž: „První zvuky — pochod . . . Klavír, housle a buben s činelem . . . Prvé číslo kuplet Hermina Chmelařová, druhé číslo Josef Hartmann — solový výstup s kupletem Cesta kolem světa (hudba mu chvílemi jede jako expresní vlak) . . . A teď to jde za sebou jako v kaleidoskopu. Slečna Pavla Hrochová, po ní paní Paula Carolla. Zpívá jenom vážné, seriosní písně: Isabelu z opery Robert a ďábel, Mařenku z Prodané nevěsty, páže z Hugenottů a české národní písně. Další číslo Ferda Kohout ‚dicky' Pražák . . . pravý pražský šťavnatý humor . . . Cha — cha — cha! Jen to ‚kejchni'! Že je pravák? Tak si mu měla říct, aby šel honit ‚ringlšpíl', že to neznáš, anebo aby počkal, až ti vyroste ‚flanelovej jazyk'. Ten to s tebou ‚rovnal', že to dál nešlo. Ty si se zas jednou vytáhla na ‚potoč'. Utři se, povoluje ti barva v ksichtu — a dem do leva — veliká úleva! . . . Potlesk je ohromný, za ním vystupuje slečna Joza Sodomová . . . poslední číslo prvního oddělení večerního programu. Hanuš Škrdlík! . . . dnes má samé ‚vypíchnuté vejšplachy' o ‚dvou nohách', které ‚mu přiléhají'".[54]

[53] tamtéž, sv. II, s. 296 (J. E. Šlechta, Z pražských chantantů)

[54] tamtéž, s. 280

Šantán doby konce století byl místem soustředění dobové zábavy, které bulvární literatura nazývala vivariem. Nalézala zde nejen nejpitoreskněji osudy ulice, ale i typy jejich idolů. Nebyly to jen figury herců, klaunů a šansoniet. Vzrušující a nové, co nemohlo poskytnout skutečné divadlo, bylo překračování hranic mezi jevištěm a hledištěm, výměna rolí mezi herci a diváky. Stejnou, ne-li větší pozornost věnuje žánrová literatura v líčení prostředí šantánu postavám z řad diváků, kteří se stávají herci směšných i krutých osudů, dobrodruhů okouzlených šantánem, ztrácejících zbytky zdrženlivosti a rozumnosti. Jejich životnímu pádu se zjevným výsměchem, lhostejností a třeba i s upřímným soucitem přihlíží kráska z jeviště, pro niž divák (herec-oběť) ztrácí přátele, rodinu, majetek i život. To je místo, které v šantánu nejvíce upoutávalo dobovou vnímavost, hledající ve svém drobnohledném soustředění na všední život něco pozoruhodného, něco vážného. Drobnohledný pohled na život nahrazoval epizodami prvky dynamického obrazu proměňující se skutečnosti. Snaha o zaznamenání věrného obrazu bezprostředního světa měla v sobě příchuť sentimentality a nostalgie. Ta rámuje emotivně vzrušenou atmosféru šantánu.

S každým stupněm směrem ke dnu společnosti rostla však fantastičnost těchto prostředí. Zůstával-li šantán místem průniku kultur provázeným melodramatickými figurami, dostávaly se příběhy z oblastí hospod pražské chudiny, pověstných krčem a nevěstinců s potulnými hudebníky a zpěváky do roviny grotesky. Hrůza a směšnost docházely zde v nejkratší spojení a lákaly ty ze svědků tohoto života, kteří romantiku všednosti pochopili nejdůsledněji. Mezi literáty, kteří se věnovali romantice pražského podsvětí, proslula zejména Popelka Biliánová. Chráněna označením

sentimentální romantičky nelekala se pohledů i do nejvykřičenějších míst Prahy přelomu století.
V kultuře pražské ulice se spojovaly různé typy uměleckých projevů, které rozlišil teprve vývoj. Jedním z příkladů spojení sentimentality operetního charakteru s groteskní ostrostí kabaretu byla šantánová inscenace nejrozšířenějšího mýtu pražského podsvětí, mýtu o hospodě Batalion. Uvedla ji společnost šansoniéra a herce F. L. Šmída v sezóně 1892—1893 v hostinci U zeleného sudu v Ostrovní ulici. Batalion byl jednou z typických krčem pražského ghetta. Scházela se zde spodina složená z nejubožejších existencí, stojících mimo zákony společnosti. Literárním tématem se Batalion stal ve spojení s apoteózou doktora Uhra, postavy reálného původu, jež vyrostla uprostřed prostředí pražských brlohů v mytickou postavu hrdiny melodramatického osudu. V něm se vedle zhrzené lásky, příčiny Uhrovy záhuby, zaskvěl zejména k postavě dokomponovaný akademický titul. Drobnopisný pohled do banální skutečnosti se v pražském prostředí zvroucňoval citem. Indiferentní popis přecházel jak v elegickou nostalgii, tak v živelný humor.
V době před první světovou válkou se obě tyto tendence promítly do vývoje kabaretu. Na jedné straně dochází k stylizované sentimentalitě Hašlerových písniček uváděných v kabaretu Lucerna, na druhé straně se živelný humor stává součástí intelektuálních kabaretů Eduarda Basse, Jiřího Červeného, Josefa Waltnera, šéfa známého podniku Montmartre, i hospodských improvizovaných vystoupení Artura Longena, Jaroslava Haška a dalších. Cesta tohoto vývoje nebyla jen proměnou nočních zábav Prahy přelomu století. Postavy z pražského podzemí žily v pohledech denního světa Prahy. Je příznačné, že Šmídův kabaret nestál již jen na periférii kultury jako řada jiných pražských šantánů, ale že si získal uznání mezi představiteli kulturní veřejnosti, které mu přineslo i členství ve spolku spisovatelů Máj. V doktoru Uhrovi uváděl na scénu dobového života příznačnou postavu člověka, jemuž prostředí dává možnost přijmout vlastnosti i v té nejnepravděpodobnější, ovšem jasné a zjevné podobě. Uher je jednou z postav, které nacházíme jak v melodramatických scénách šantánu a figurách bulvární literatury, tak v ideálních postojích figur na plakátě.
Komerční plakát konce století je založen na zviditelnění gest postav každodenního života. Tato gesta jsou obdobnou součástí kódu módního jazyka, jakým byly výrazy slangu hospod a promenád. Pražská ulice, v níž se plakát často objevoval jako exponát uměleckých tendencí, měla vedle programových uměleckých děl i řadu všedních plakátů, v nichž se uplatňovaly dobové figury a gesta. Ta byla zvýrazněna a dováděna až do poloh absolutního ideálu, překonávajícího ve svých představách mnohé etické i estetické normy i přírodní zákony. Zejména ve spojení s technikou dostávala dobová gesta módních figur podobu mytickou. Jsou na nich zobrazeni muži, kteří bez jakékoliv úhony na své eleganci pronikají na létajících strojích do oblak či překonávají ve svých autech nepřístupná horstva, pořádají milostné výlety do oblastí severního pólu. Nadsázka výtvarného námětu a vyjádření, upoutávajícího ostrostí a kombinací barev i suverenitou kresby, nebyla v době přelomu století jen vlastností samotného plakátu. Celé společnosti jsou vlastní rysy uvolněné představivosti a nadnesené stylizace, jež bylo možno spatřit na plakátovacích plochách.
Jednou z cest, umožňujících člověku nové uplatnění, byl sport. I v něm se v době přelomu století setkáváme s osobnostmi, toužícími naplnit svůj život po vzoru umělců. Zatímco sport přinášel nové formy zábavy, nové zkušenosti a inspirace, snažili se jej mnozí jeho aktivisté stylizovat jako operetní výstup. Řada archívních fotografií představuje tehdejší atlety na startech různých závodů či ve chvílích sportovních výkonů se zjevnou důstojností, srovnatelnou s vážností interpreta náročného uměleckého díla. Jejich vážnost byla výrazem vědomí přijaté role. Dobové komentáře o diváckém zájmu o sport pojetí této role zdůrazňovaly. Ze sportovních her to byl zejména fotbal, který se v době přelomu století stal nejrozšířenějším a nejoblíbenějším sportem v Praze. Na počátku století se mu věnovalo mnoho umělců. Tak například hráč SK Slávie Miroslav Jeník byl členem opery Národního divadla, komik Vlasta Burian byl v předválečných letech brankářem Sparty. Na druhé straně životním krédem jednoho z nejznámějších hráčů z doby počátku českého fotbalu, centrhalva Antonína Fivébra, později nazývaného Don Antonio, bylo stát se skvělým tenorem. Sport mnohoznačně ovlivnil život. Nebyl jen jeho inspirátorem, ale i obětí. Ideály tělovýchovy, mohutně rozvinuté v českém prostředí sokolstvím, braly ve sportovním ruchu přelomu století za své. Dynamická struktura sportovních soutěží a her s možnostmi apoteózy hrdinů, kterou neznal

masový tělocvik, zatlačila tělesnou výchovu do pozadí. Sport velkoměsta, toto dítě periférie, dávalo zejména v sociálně utlačeném prostředí českého života vyznít snům hrdinů, jejichž vzestup znamenal skok přes řadu sociálních vrstev až do poloh jakéhosi pozemského božství.

Absurdita doby a miméze labyrintu

Když na počátku desátých let uváděl německý historik umění Hans W. Singer v edici Mistři kresby (vydávané v Lipsku) dílo Emila Orlika, pokusil se vysvětlit vliv pražského prostředí na tvorbu tohoto v Německu velice proslulého pražského rodáka. Tehdy napsal: „Zlatá Praha, v níž kdysi Rudolf II. sesbíral umělecké poklady a v které dnes finanční magnáti a uhlobaroni zakládají obrovské továrny, Praha, jejíž paláce, kostely a Vyšehrad vyprávějí o bohaté minulosti, kde ghetto spolu s Karlovem šokuje mizerií a v které nepřátelství dvou kultur přešlo do zjevného boje, tato Praha musí vnést do duše svých obyvatel neklid“[55]. Singer soudí, že toto prostředí nemůže nechat vyrůst umělce uceleného a osobitě soustředěného charakteru, nýbrž jen tvůrce sledujícího nervózní tep moderního života. Jeho nadneseně řečená slova jako by potvrzovala osudy některých pražských umělců, kteří často slibně vstoupili na uměleckou scénu, aby záhy upadli zase do tvůrčí letargie. O co výstižnější byla tato slova pro sociologickou charakterizaci prostředí, o to nepřesnější se jevila pro hodnocení přínosů a tendencí pražského umění. Ne snad proto, že by se umění mohlo vyhnout vlivu prostředí, ale proto, že mu nikdy, pokud si udržovalo tvůrčí charakter, pasívně nepodléhalo. Tyto otázky nás napadnou, domýšlíme-li situaci života Prahy doby přelomu století a sledujeme-li pronikání prvků labyrintu do dobové obraznosti a do způsobů a námětů uměleckého vyjádření. V této souvislosti bývá uváděn jako autor, který nejpřesvědčivěji ukázal rysy bezvýchodného labyrintu života Prahy, spisovatel Franz Kafka[56]. Kafkovo dílo však ukazuje, že nelze jednoduše ztotožňovat umění a skutečnost, neboť je, na rozdíl od vnějších charakteristických rysů prostředí (jak je v případě Prahy připomenul H. W. Singer a po něm řada dalších), jedním z nejsoustředěnějších projevů umění 20. století, dílem neobyčejné koncisnosti myšlenky a výrazu. Zobrazení světa Prahy přelomu století v podobě labyrintu nemohlo Kafku uspokojit. Pokusil se o důsledný pohled na skutečnost, která se sama jevila jako bludiště. O co hlouběji byly uloženy obrazy a problémy světa-bludiště ve svébytných uměleckých dílech, o to zjevněji vystupovaly v rozličných projevech kultury všedního dne.

Nebezpečí ohrožení labyrintem zůstávalo v nich již jen v podobě vzrušující hry, jejímž motivem bylo jeho odpoutání od skutečnosti a cílem pak jeho zažehnání prostřednictvím euforické zábavy s ním. Život Prahy poskytoval nepřeberné příležitosti k euforickým hrám. Projděme dobové zábavné časopisy, všimněme si věcí, postojů a gest postav z fotografií, kreseb a plakátů. Kolik absurdního nadšení a bezděčné komiky v nich nacházíme! Je to často směšný a bláznivý svět, který ztratil smysl pro pojmenování a rozeznání hodnoty činů a věcí, tento předpoklad celistvého a přirozeného poznávání skutečnosti. Jednou z charakteristických zábav, dě níž se symptomaticky promítla krizová situace nejzákladnějšího prostředku poznání — jazyka, byla mánie sestavovat a luštit hádanky, skrývačky a rebusy. Prostá, jasná hesla se v nich skrývala v záplavě rozmanitých obrazových znaků a symbolů.

Alegorické průvody, živé obrazy, kašírované stavby, to všechno bylo sice i jinde součástí dobového života, avšak v Praze, kde pronikaly vlivy různých kultur a tendencí moderního života, se tyto projevy životního chaosu staly příznačnými. Pro kulturní život Prahy všedního i svátečního dne se stala charakteristická koláž. Nacházíme ji v ulicích, kterými projížděly reklamní vozy propagující zboží i sportovní vystoupení, na náměstích, kam byly pokusně umísťovány papírové siluety navrhovaných pomníků[57], setkáváme se s ní v dobových obrázcích, pronikla dokonce v nezvyklé podobě i do výkresů architektů, kteří komponovali nové stavby do historického města, tak jak to činil architekt Antonín Balšánek.

Koláž byla jednou z podob miméze labyrintu a jednou z euforických her s ním. Absurdnímu dění skutečnosti podkládala iluzi, že v živelném chaosu moderního světa je vše možné.

[55] H. W. Singer, Emil Orlik, Leipzig, b. r.

[56] Obrazem Prahy jako bludiště života ovládaného byrokratickou mocí je především Kafkův román Proces

[57] Viz Jerome Klapka Jerome, Tři muži ve člunu a na cestách, Praha 1972, s. 260—264

Pohledy na průmyslovou Prahu počátku poslední čtvrtiny 19. století ukazují nové životní prostředí historického města.

28 Smíchov, konec osmdesátých let 19. století, fotografie Jindřicha Eckerta. Archív hl. m. Prahy. Dobový snímek ukazuje konfrontace továrních objektů smíchovských strojíren a kartounek s historickými památkami a novými uměleckými díly, především budovaným mostem F. Palackého, zdobeným sousošími J. V. Myslbeka.

29 Anonymní fotografie žižkovské plynárny, kolem 1890. Archív hl. m. Prahy. (Stávala v místech bývalého Všeobecného ústavu, dnes budovy ÚRO.)

28

29

Jubilejní výstava 1891
Snaha o kulturní pojetí dobového života souvisí i kontrastuje s chaotickým výrazem světa moderní civilizace.

30 Pavilón Komárovských sléváren knížete Hanavského, navržený podnikovým architektem Ottou Hieserem, je montáží litinových prefabrikátů (sloupů, oken, balkónu a dalších) se zděným a hrázděným zdivem, břidlicovou střechou a dalšími prvky.

33 Pavilón Salamona Bondyho, navržený průmyslníkem, používá železo a litinu jako vybrané, dekorativně působivé stavební materiály.

31 32 34 35 Provizorní stavby balónové arény výstaviště.
Fotografie č. 30, 31, 32, 33, 35 jsou od Rudolfa Brunera-Dvořáka ze sbírky UPM, Praha, č. 34 je anonymní fotografie ze sbírky Archivu hl. m. Prahy.

31

30

32

33

34

35

Pavilóny a atrakce Jubilejní výstavy 1891

36 Průčelí Průmyslového paláce, navrženého Bedřichem Münzbergrem jako vyvážená kombinace železné a zděné stavby konstruktivního a historického tvarosloví.

37 Vstupní brána výstaviště, navržená Antonínem Wiehlem jako triumfální oblouk v duchu historické romantiky, volně kombinuje pitoreskní motivy české hradní a zámecké architektury.

38 Skluzavka, zábavní stavba F. Blažíčka, projektovaná a postavená Salamonem Bondym.

39 Edisonův fonograf pavilónu Helios, navrženého Vratislavem Pasovským.

40 Pavilón rybářství, v pozadí pavilón lesnictví. Stavby navržené Antonínem Wiehlem s použitím romantických motivů parkových pavilónů a loveckých zámečků českého venkova.

41 Česká chalupa. Podle entografických studií, na nichž se podílel Alois Jirásek, rekonstrukci provedl Antonín Wiehl.

36

37

38

39

40

41

42 American Bar, jedna ze „světových" atrakcí výstavy.

43 Pavilón Klubu českých turistů, dřevěná stavba navržená Karlem Liebscherem. V interiéru instalován dioramatický obraz Švédové na Karlově mostě od Adolfa a Karla Liebscherů a Vojtěcha Bartoňka.

Národopisná výstava 1895

44 Maketa hradu Kokořín, uvnitř instalován dioramatický obraz Pobití Sasíků u Hrubé Skály.

45 Pohled na náves české vesnice. Dominantu tvoří kostel, navržený v pseudofolklórním a pseudohistorickém stylu arch. Edvardem Sochorem.

Reprodukce č. 38, 39, 41, 43 byly pořízeny z předloh sbírky UPM, Praha (fotografie Rudolfa Brunera-Dvořáka), č. 40, 42 z publikace Sto let práce, Praha 1893, č. 44, 45 ze soukromé sbírky (fotografie Jana Czady).

42

43

44

45

46 Mikoláš Aleš, Vojtěch Bartoněk, Václav Jansa a Karel V. Mašek, dioráma Pobití Sasíků v bitvě u Hrubé Skály, 1895, olej na plátně, 1000× 800. Muzeum Českého ráje, Turnov. Obraz, představující jedno z největších plátenevropského malířství, byl umělecky i politicky chápán jako symbolická manifestace síly českého národa a české krajiny. Stal se jednou z nejúčinnějších politických aktualit a zábavních atrakcí Národopisné výstavy.

47 Anonymní fotografie ukazuje zleva V. Jansu, M. Aleše, K. V. Maška a V. Bartoňka při práci na obraze. Soukromá sbírka.

46

47

48 Luděk Marold ve spolupráci s Karlem Štapfrem, Václavem Jansou a Karlem Raškem, Bitva u Lipan, 1898. Detail panoramatického obrazu z Výstavy architektury a inženýrství. Dnes trvale vystaven ve Stromovce. Tragická událost českých dějin, Maroldem pojatá jako momentka celého bitevního pole, se stala námětem díla zachycujícího nejen samotnou historickou událost, ale i rozpory politického a kulturního vědomí dobové české společnosti. Nacházíme zde nostalgii a melancholii, jakou Marold objevoval v psychologických črtách z mondénní Paříže i ze soudobé české hospody.

49 Alegorická loď na Vltavě, kolem 1905, fotografie Rudolfa Brunera-Dvořáka. Soukromá sbírka.

50 Věž z černých figur živého šachu, předváděného na cvičišti Národopisné výstavy, 1895, fotografie Jana Czady. Soukromá sbírka.

48

49

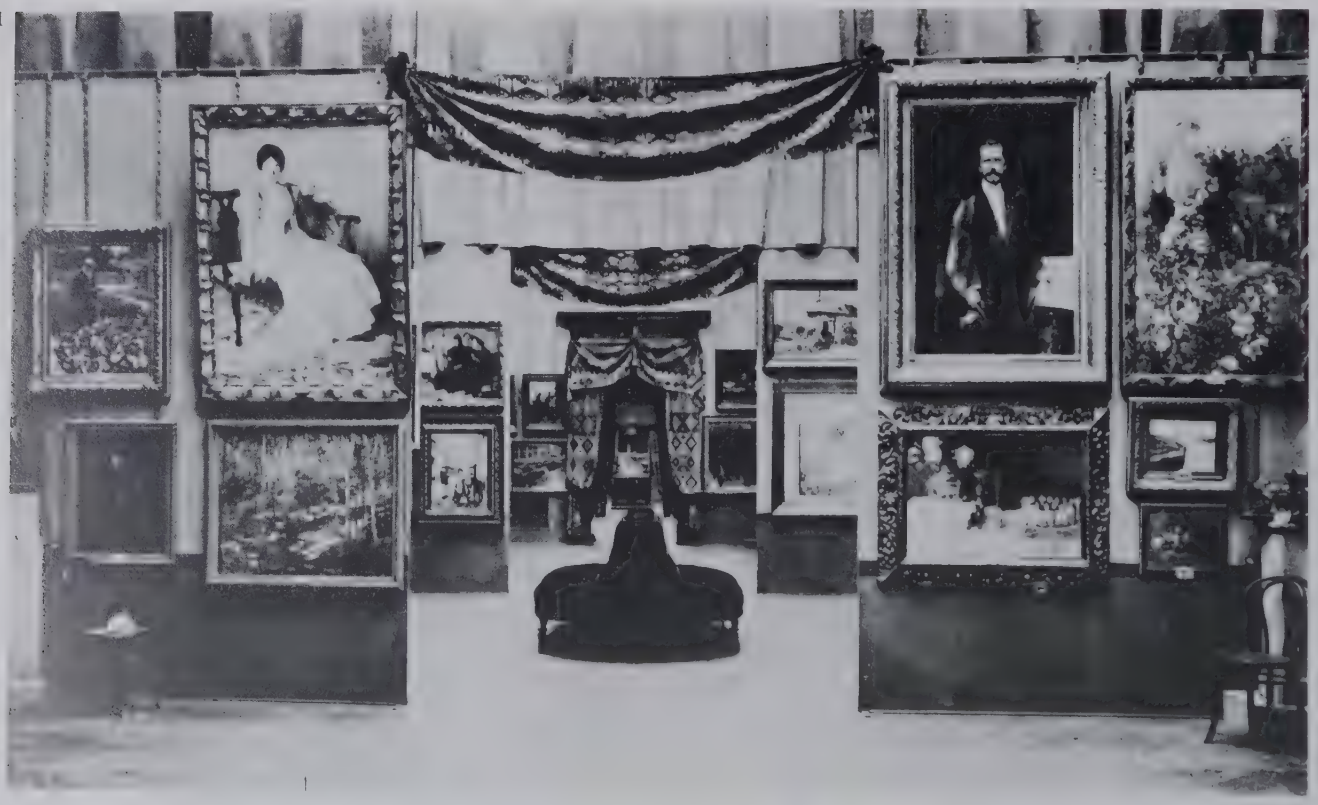
50

51 Pohled do výstavní síně Rudolfina na výroční výstavu Krasoumné jednoty z roku 1898 ukazuje v náznaku mísení rozličných námětových i stylových vrstev na výstavách českého umění konce 19. století. Jednotný rámec dává výstavě instalace, evokující hojným použitím drapérie atmosféru evropských salónů 19. století.

52 Richard Teschner, plakát pro kostýmní večer pražských německých spisovatelů a umělců, 1904, litografie, 116× 182. UPM, Praha.

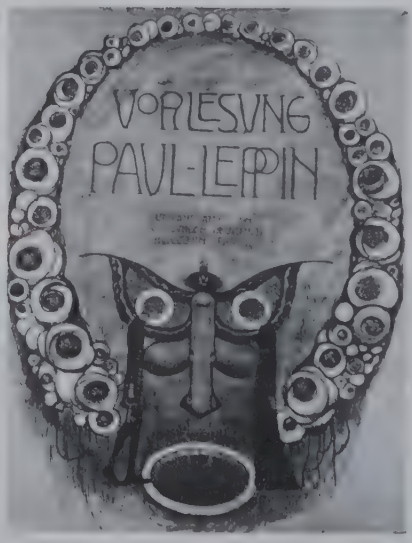
53 Emil Orlik, plakát pro recitační večer básníka Paula Leppina, kolem 1905, litografie, 90× 60, UPM, Praha.

51



52

53



54 Vratislav Nechleba, XXXI. výstava SVU Mánes, plakát pro výstavu francouzského malířství, konanou roku 1910, litografie, 126× 95. UPM, Praha.

54

55 František Kysela, plakát pro XXIII. výstavu SVU Mánes, 1907, litografie, 107× 77. UPM, Praha.
Ozdobný motiv páva byl námětem Preislerova plakátu pro výstavu moderního francouzského umění, konanou roku 1902. Kysela použil tento námět znovu, v ještě efektnější, dekorativní formě.

55

56 *Pohled do výstavního sálu pavilónu SVU Mánes pod Kinského zahradou, navrženého Janem Kotěrou, při instalaci Rodinovy výstavy roku 1902.*
Kotěra řešil výstavu v duchu stylového sjednocení přírody a umění: umístil sochy mezi konifery na živý trávník lemovaný pískem sypanými chodníky.

57 *I. výstava Skupiny umělců výtvarných, konaná roku 1912 v Obecním domě v Praze. Fotografie SÚPPOP. Praha (původně Štencův archiv).*
Výstavní interiér, navržený Pavlem Janákem, je příkladem šíře tvůrčího působení nových myšlenek avantgardního umění v Praze před první světovou válkou a důrazu kladeného na výtvarné řešení výstavy jako programového uměleckého díla.

56

57

58 Viktor Oliva, plakát pro časopis Zlatá Praha, 1898, litografie, 110× 41. UPM, Praha. Luděk Marold a Viktor Oliva byli nejúspěšnější z těch, kteří nalézali v prostředí moderního velkoměsta nové motivy výtvarného projevu. Ve všednosti moderní skutečnosti objevovali nové prvky elegance a krásy.

59 Luděk Marold, Na tandemu, asi 1897, kresba tuší na papíře, 15× 17. ZG, Plzeň.

60 Reklamní vůz při průjezdu dřívější Ferdinandovou, dnešní Národní třídou, po roce 1900, anonymní fotografie. Archiv TJ Sparta, Praha.

58

59

60

61

Na fotografiích z doby počátků moderních sportovních soutěží před námi defilují muži, kteří se vážně a obřadně chápou role průkopníků nových sportovních rekordů. Představují se jako favorité okamžiku, který zachytila momentková fotografie.

61 Janda-Suk předvádí v malířském ateliéru Karla Reisnera hod diskem s otočkou, anonymní fotografie. Archiv TJ Sparta, Praha.

62 Běžecký závod, v roli startéra malíř Karel Reisner, anonymní fotografie z doby kolem 1900. Soukromý archiv.

63 Kopaná na Letné, 1900, anonymní fotografie z archívu Václava Chocholy.

64 Luděk Marold s chotí v ateliéru, reprodukováno ze Zlaté Prahy z roku 1898.

62

63

64

Mezi pražské fotografy, kteří nalézali ve fotografii prostředek objevování bezděčného komična, patřil především Jan Czada.

65 V Příhrazích po dešti, kolem 1895, fotografie Jana Czady. Soukromá sbírka.

66 67 Jaroslav Hašek, Karel Marek a Jaroslav Kubín předvádějí scény ze svého dobročinného života, 1906, anonymní fotografie.

68 Karel Mašek, Shnilé touhy, uveřejněno ve Švandu dudákovi roku 1896.
Mašek se pokusil složitou typografickou skladbou zesměšnit složitost stavby symbolistní poezie a parodovat její dekadentní nálady. Jedná se o persiflář Březinovy poezie, a sice programové básně Mrtvé mládí ze sbírky Tajemné dálky.

65

66

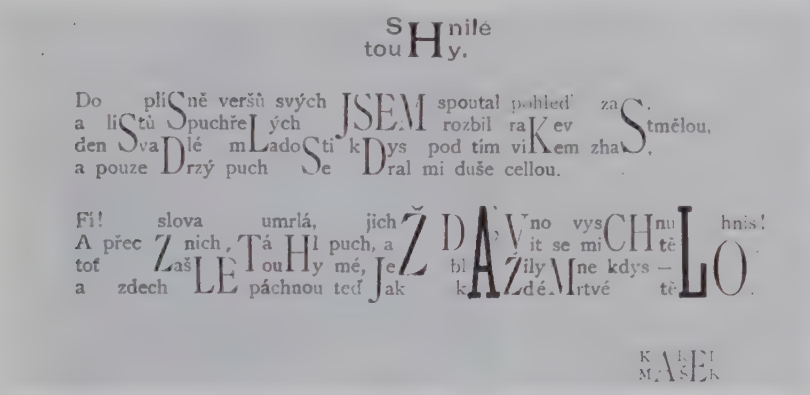
67

69 Rébus publikovaný v příloze Světozoru z 28. června 1895. Heterogenní obrazy a znaky jsou sestaveny v rébus tvořící text: „V chrabrosti, odvaze a síle leží blaho a zdar potomstva a sláva drahé otčiny. Nuže, bratři Sokolové, napněmež všechny síly a tužme se! Činem velkým obnovme starou slávu paží českých."

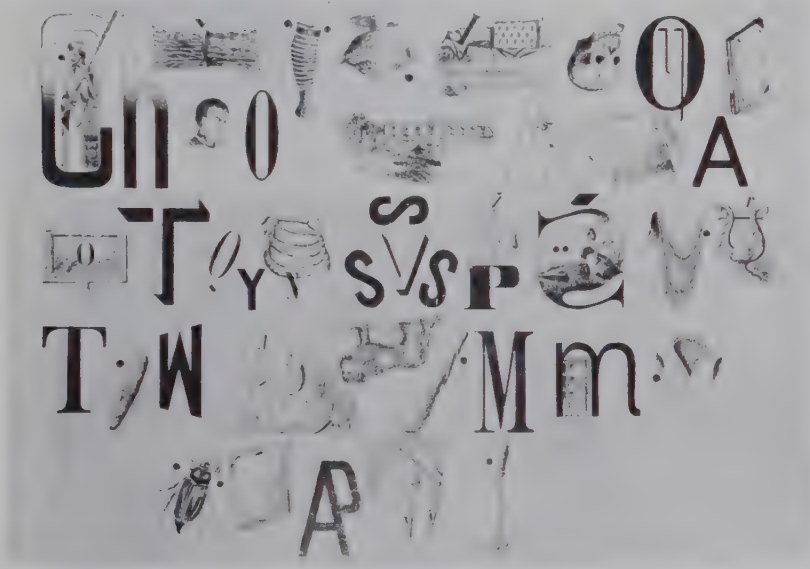
70 Silák Jan Soukup, kolem 1895, fotografie Jana Czady. Soukromá sbírka. Jedna ze série fotografií zachycujících vystoupení řeznického pomocníka Jana Soukupa na dvoře staropražských jatek. Groteskní působivost snímku umocňuje kontrast euforie a vážnosti, s jakou účastníci vystoupení demonstrují atletovu sílu.

71 72 Otakar G. Paroubek, Safra anebržto orla poletem na pouť orientem (verše symbolné), Praha 1908, vydáno vlastním nákladem. Obálka a detail titulního listu z knihy představující obrazový a textový labyrint. Knihu lze číst jen jako rébus různých forem a typů verbálních a vizuálních znaků.

68



69



70

71

PLUJ!

⁂A⁂C⁂T⁂H⁂

Možný výnos rozdělil by se účelům v poměru 9:14, 5:28, 10:56

Avšak přátelé a známí, jimž SaFrA zaslána na ukázku a ke koupi autorem samým, jakož i ti, kdož ji předplacením přímo u něho (v Bubenči č. 165) objednají, mohou připojiti k zaslaným penězům své přání, kterému vlasteneckému účelu dobrodějnému si přejí, aby se čistý zisk z výtisků jimi odebraných věnoval, takže pak přání jich v první řadě splněno pozměnilo by svrchu uvedený poměr. VŠEM, kdož slovem, písmem, skutkem platně prospějí účelům, pro něž SaFrA dala se na pouť, buďtež tu díky vysloveny přeupřímné.

72

73

73 74 Vojtěch Preissig, Z kupeckého krámu, kolem 1900, fotografie. Soukromá sbírka. V Preissigově fotografické tvorbě z přelomu století se nacházi soubor pohledů na nakupené věci drobných obchodů. Hromadně vyráběné předměty se zde objevovaly v uspořádání působícím dojmem obřadu, jehož pravidla určuje moderní život ovládaný kapitalistickými tržními vztahy. V této podobě pronikají do ticha zapadlého krámku jako veličiny měnícího se světa.

75 Vojtěch Preissig, Zátiší — asambláž, 1901—1903, fotografie. Soukromá sbírka. Preissigova fotografie zachycuje terakotové busty (vytvořené kolem roku 1900 Josefem Klimešem) spolu s pravítky, barvami a Preissigovými fotografickými portréty jako skrumáž, zpochybňující tradiční představu zátiší coby symbolu pevného řádu věcí rozmístěných podle jasně vnímatelných fyzikálních zákonů. Vztahy věcí, určující co je nahoře a co dole, vlevo, vpravo, vpředu a v pozadí, jsou zde uvedeny v chaos. Rozrušení tradičně vnímaných vztahů neslo v sobě zárodek živlu nového řádu výtvarné tvorby, jenž teprve v následujících desetiletích měl být objeven především v dadaismu a kubismu jako princip radikální proměny vývoje moderního umění.

74

75

Tato iluze provázela řadu místních zábav. Bez zdrženlivosti a vědomí základních souvislostí viděli se lidé často v rolích průkopníků a sázeli na kartu té či oné perspektivy moderního světa. Jako nejúžasnější se objevily životní perspektivy v oblastech, v nichž se díky vědě zdálo, že člověk konečně proniká do skrytých tajemství přírody, aby v ní stanul jako v ráji. Mimořádná pozornost byla soustředěna k výkonům, v nichž člověk překonával dosavadní nepřízeň svých přírodou daných možností, k tomu, aby létal ve vzduchu nebo plul na hladině vod, lehce a rychle překonával vzdálenosti po souši, ať na kole či na motorovém vozidle.
Dědictvím a průvodním jevem technického pokroku bylo stupňování mánie vynálezectví, které v době přelomu století vrcholilo. Celá řada vynálezů byla ve srovnání s úkony, kterým měly sloužit, zcela absurdní. Například složité stroje na loupání pomerančů či pro masáže svalů. Rozličné vynálezy byly vymýšleny nejen pro rozvoj průmyslu, ale i pro kulturu každodenního života, do kterého se průmyslový svět snažil proniknout. Tak se v jejich reklamách setkáváme se slogany, které přesvědčují, že jestliže člověk nemá takové vymoženosti, jako jsou patentní šle či páska na vousy, kapesní psací stroj nebo kapesní žehlička pro příležitostné žehlení obleku na těle, je ztracen. Je životním outsiderem a život pro něho nemá smysl.
Ztráta souvislostí a mísení významových kontextů provázely dění celé společenské skutečnosti. Měla své favority, měla i své ohlasy v zábavách společnosti a dílech pábitelů. Nejvelkolepější dílo absurdních spojení a různých kulturních kontextů snad bylo vytvořeno v literatuře. Je jím dílo českého básníka Otakara Paroubka, který vykonal cestu do pravlasti evropské civilizace, do Řecka a na Blízký východ, napsal a roku 1908 vydal obsáhlou knihu Safra anebržto Orla poletem na pouť orjentem, která je úplným bludištěm vrstvení znaků jazykových i obrazových, typografických i kaligrafických, naturalistických i symbolických. Klasický a moderní filolog vytvořil ve snaze o lingvistické prokomponování díla nejnesmyslnější spojení klasických textů a obrazů z cesty s citáty z české a světové kultury s obrázky z českého prostředí. Tak například spojil svatyni řecké vzdělanosti Akropol se Sadskou, Hostačov s básnířkou Sapfó, Máj K. H. Máchy s postavami černošského kmene Huronů. Paroubkova kniha je raritou pražské kultury. Za zmínku však stojí nejen proto, že dokládá absurditu doby, ale především proto, že v ní její autor uplatnil pro pražskou kulturu charakteristickou, smíšenou, obrazově verbální formu vyjádření, která překvapivě předznamenala tvůrčí uplatnění obrazů a typografické vizualizace textu budoucí avantgardní poezie. Posun do roviny svébytného uměleckého projevu však Paroubkově knize chybí. Chyběl i řadě dalších projevů, které se staly bezděčným obrazem životního bludiště a absurdity doby Prahy přelomu století.

Býti architektem, avšak
architektem poetou,
a kouzlit tak,
jak se kouzlí hudba nebo báseň . . .
Julius Zeyer

III

PŘESTAVBA

Architektonické téma
Stavební záměry a možnosti
Konstanty a varianty řeči pražské architektury
Oblasti stavební činnosti a stavební typy

Rysy bludiště, které jsme sledovali v předcházející kapitole při charakterizaci mezilidských vztahů pražské společnosti doby přelomu století, vystupují výrazně i při sledování proměny urbálního prostředí města. Nikde jinde v Evropě té doby nevzniklo totiž najednou tolik protichůdných názorů a hnutí věnovaných architektonické podobě města jako v Praze přelomu století. Svět tisícileté živě přivlastňované minulosti se zde dostal do těsné blízkosti světa moderní technické civilizace. Nikde jinde se nevytvořilo tolik záměrných i bezděčných konfrontací a nevzniklo takové množství překvapivých spojení světa historického a moderního jako zde. Přestavba Prahy znamenala daleko více než jen dobovou záležitost hledání nového stylu architektury; byla problémem hledání smyslu existence. Existenční téma, které se objevovalo v různých oblastech místního myšlení, nalezlo v dramatických stavebních proměnách města dynamiku reálné životní situace. Rozsáhlá přestavba Prahy nabyla symbolických rysů jak nadějné životní utopie, tak i bezvýchodných dilemat. Existenční téma české pražské architektury z let 1895—1914 vedlo architektonickou tvorbu k pokusům o radikální řešení ideových technicko-urbanistických i stylových problémů nové pražské zástavby. Zároveň s nimi se však v jejím pojetí prosazovaly motivy místní duchovní a architektonické tradice.

Architektonické téma

Proměny urbální podoby Prahy zde byly chápány jako proměny celého kontextu životní skutečnosti. A tak snahy o modernizaci Prahy na straně jedné a o záchranu starých, touto modernizací ohrožených památek na straně druhé přecházely do ostrého boje celospolečenského charakteru. Nejvýraznějším centrem vytvořeným na obranu starého města se stal Klub Za starou Prahu, založený roku 1900. Problém památek byl problémem celospolečenským, ve kterém nevystupovali jen historici umění, ale i novináři a spisovatelé, vztahující jej k hodnotám a smyslu celého národního života. Chaos, který technokraty provokoval k rázným zásahům do urbanistického organismu historické Prahy, byl kulturními představiteli vysvětlován jako krizový příznak moderní doby a ztotožňován s úpadkem národa. Vilém Mrštík nazval asanaci dílem kulturní primitivnosti a vandalství. Bestia triumphans se jmenuje jeho publikace pranýřující zdejší nedostatky smyslu pro estetické hodnoty života. „V boření Prahy a jejím zastavování domy, které Havlíček tak trefně nazval jménem ‚Wohnmaschin', nevidíme než poslední stanici derutního úpadku národního našeho vkusu, domácí kultury vůbec, poslední, uzavřený a hotový už proces onoho falešného a po výtce renegativního studu v nás, který vinou měst na venkově nejdříve zabil kroj, pak národní poesii, zvyky, obřady, ryzí český mrav, nyní už styděti se začíná i za svůj příbytek i staré dobré jméno . . ."[1]

[1] V. Mrštík, Bestia triumphans, Praha 1897, s. 14

Polarity místních názorů do značné míry shrnul Jaroslav Hilbert v článku Stará Praha a Praha budoucí, publikovaném ve Volných směrech roku 1900. „Jsem zaujat Prahou. Je krásná . . . polohou i možností. Má podmínky budoucnosti a ty chci vidět využity. Chci ji míti krásy nové a nové slávy, Prahu vzduchu, ruchu, ohromnosti a pokroku, město nových českých století a jejich nových potřeb. Královnu sirou, jež by svlékala smutné cesty své minulosti a z jádra vypracovala se na mocenskou představitelku demokratismu a práce. Hrad by milovala z uměleckomusejního hlediska, jako milujeme řecké chrámy . . . Tak stejně by se postavila k těm nějakým pěti šesti doupatům středověku . . . Zasadila by je svými paláci do svého rozlehlého půdorysu . . . Ale ona sama, Praha, by byla výrazem ducha nového, výrazem napjatého moderního života, jemuž by dala mohutnou soustředěnost k zápasu práce a širé ulice k pohybu."[2] Jako příklad takové proměny Hilbert uvádí přestavbu Paříže za vlády Napoleona III. pod vedením prefekta Haussmanna. Byl to příklad, který byl v Praze vykládán jako dílo, které vneslo svěží vzduch do historického města a které uvolnilo „hruď i mysl každého jednotlivce. Zcela opačného názoru je . . . společnost, jež se hlásí pamflety, manifesty, volebními plakáty i chutí na mandáty jako představitelstvo staré Prahy," píše Hilbert a pokračuje: „. . . Pitvorné a kostrbaté kontury cechovního života leží jí v srdci jak poslední zákony estetiky. Miluje rohy, nejlépe každých pět kroků roh a překvapení z uzlu špinavých uliček. Nedá jednu ze smrdutých a jedovatých bud, jež jako škeble na pobřeží nalepeny jsou po úpatí Malé

[2] J. Hilbert, Volné směry, roč. IV/1900, s. 62

Strany . . . Miluje malost, zbořeninu, špínu, středověk, ale především miluje zvyk. Nedůvěřuje architektuře . . .“ Potud by se zdál Hilbertův projev jako manifest avantgardní architektury. Existenční téma však vede kritiku k vidinám a cílům moderny „. . . Zde město volného půdorysu a mocných výšek . . . miluje perspektivu dálných linií, velkolepost, účel a moc. Nechť nebe je sedrátováno, není více modliteb k němu a není více času dívati se na ně. Ostatně psanec těchto drátů jest jedné rodiny s nadoblačnými mocnostmi. Člověk vyšel pak, ne aby se procházel, ale aby šel za prací. A když i v hodinu oddechu on vrhne pohled po okolí, jest chycen krásou a radostí, neboť ono odpovídá cele jemu, jsouc plným výrazem jeho doby. Bzukot elektrických drah je mu poezií jako dřívějšímu člověku šum lesa.“ V tomto prostředí nové Prahy člověk se nakonec zastaví u kostela a u Hradu a znovu si připomene minulost. To vše mu však nakonec bude jen novou připomínkou životní marnosti. Tato Hilbertova úvaha ukazuje hluboké zakotvení představ věnovaných přestavbě Prahy, psychice člověka a atmosféře místa. Dokládá, co bylo tématem románu Gustava Meyrinka a co vyjádřil Franz Kafka několika slovy v rozhovoru s Gustavem Janouchem: že minulost Prahy nespočívá jen v zachovaných památkách města, ale především v duši jeho obyvatel.
„V nás stále žijí temné kouty, tajemné uličky, slepá okna, špinavé dvory, hlučné hospody i pokoutní krčmy. Chodíme širokými ulicemi nového města, ale naše kroky a pohledy jsou nejisté. V nitru se chvějem, jako bychom procházeli starými bídnými uličkami. Naše srdce nepoznalo dosud jasnosti. Nezdravé staré ghetto je v nás skutečnější než naše nové hygienické prostředí. Chodíme městem jako ve snu, sami jsme jen zjevy minulosti.“[3]

[3] G. Janouch, Gesprache mit Kafka, Frankfurt a. M. 1961, s. 96

Zápas o rozřešení dilematických rozporů, o nalezení celistvých vztahů mezi představou budoucnosti a dědictvím minulosti byl užším tématem pražské architektury přelomu století. Nalezl nejen vyjádření v myšlenkách spisovatelů, pro něž architektura města byla věcí životní zkušenosti a představivosti, ale v samotné struktuře a stylu architektonické tvorby. Existenční pojetí architektury kladlo otázku charakteru tvorby jako otázku smyslu života, jehož se architekt dotýká stejně jako básník. Poetický koncept pražské architektury přelomu století je možno pochopit z hlediska existenčního tématu tvorby jako pokus o východisko z bludného chaosu rozporné skutečnosti k pramenům tajemné pravdy a opojného životního štěstí objevovaného uměním.
Deziluze z racionalistického nazírání akademického pojetí architektury otevírala prostory iracionalitě, intuici, malebnosti a poezii. O tom, že pražská architektura nezůstala jen u neurčitého opojení těmito zdroji umělecké inspirace, svědčí vrcholná díla Ohmannova, Kotěrova, Polívkova, Novotného a Chocholova, v nichž se nové výtvarné myšlenky organicky uplatnily v dramatických proměnách života města.

Stavební záměry a možnosti

Roku 1906 vytvořil Jindřich Eckert fotografii s charakteristickým dobovým námětem: asanovanou část pražského Starého Města. Zatímco malíři, grafici a literáti promítali v expresívních a fantaskních rysech siluety mužů s krumpáčem do zbořeniště ghetta, Eckert zachytil svou fotografií, pořízenou z negativu velkého formátu, daleko dramatičtější panoramatický obraz. Praha je zde městem, jehož temnými místy rozvalin a historických staveb prorůstá nová architektura. Ani historická, ani novodobá architektonická podoba města však není ukončena. Stejně jako starou architekturou prorůstá nová, dostává se zpětně do nové architektury proměnlivá členitost bořené historické zástavby. Zatímco se společnost přelomu století děsila a bavila převratnými návrhy nové Prahy, brala řada projektů modernizace města zasvé.
Dobový společenský vývoj i předtucha zásadních společenských změn vedla návrhy naléhavého řešení moderní přestavby Prahy k radikalizaci pojetí vysněných i racionálně vykonstruovaných idejí. Mínění podnikatelů, architektů, inženýrů a hygieniků směřovalo k dobovým představám dokonale účelného a zdravého prostředí, kontrastujícího skoro ve všech směrech s charakterem pražského historického jádra. Řada z nich měla fantaskní rysy představ o její budoucnosti. Jednou se Praha objevovala jako metropole průmyslové civilizace, podruhé jako město vzdělanosti, kultury

a umění, jako novodobé Athény. K řešení konkrétních urbanistických úloh lákaly zejména ty motivy, které slibovaly překvapivý a radikální zásah do organismu města.
V těchto projektech vynikl zejména architekt Antonín Balšánek. Třebaže formou architektonického vyjádření sledoval místní tradici, urbanistickými plány se bez rozpaků pouštěl do tak náročných projektů, jakými bylo například zastavění Kampy frontou vysokých domů, či monumentální zástavba Letenské pláně budovami pražské techniky. Nejreálnější z převratných urbanistických úloh byly projekty moderního prospektu, který měl spojovat Staroměstské náměstí s Bubenčí. Zbudována byla Pařížská třída a na ni navazující Čechův most. Projekt prospektu pokračující průkopem letenského svahu či jeho podtunelováním však již uskutečněn nebyl. Extrémní snahy po radikální přeměně Prahy nenalezly podmínky realizace.
Stavební možnosti omezovala jak kritická činnost inteligence hájící historický charakter města, tak politická administrativní opatření, kterými byla Praha rakouskou vládou utlumována ve svém rozvoji. Administrativní opatření omezující stavební expanzi se týkala zejména držení Prahy v teritoriu historického města, i když hradby již byly symbolicky zbourány. Nová průmyslová a obytná Praha rostla jen v podobě satelitních měst, která politicky nenáležela k Praze historické. Jejich snahu o připojení k Praze potlačila rakouská vláda daňovými úlevami. Tak chyběly prostředky i rozhodné motivace k radikální přestavbě Prahy. To byly důležité okolnosti nové výstavby, která přes svou rozsáhlost jedinečnou historickou podobu města nezničila.
Přesto byly v této době provedeny stavby, které zásadně měnily urbanistický organismus Prahy. Modernizaci Prahy tvořily především projekty asanace města a vybavení architektonické zástavby zdroji energie a vody v míře odpovídající novým životním požadavkům. Asanace postihla nejdříve pátou pražskou čtvrť, původní ghetto. Podle projektu geometra Alfréda Hartiga a jeho spolupracovníků začalo od roku 1896 boření původní architektury. Postupně byly asanovány oblasti Starého Města na Františku, Petrská čtvrť a okolí Prašné brány a oblasti Nového Města od Svatovojtěšské čtvrti až k Moráni a celé Podskalí. První projekty kanalizační sítě sahají až do doby, kdy bylo započato s bouráním pražských hradeb. Neúspěchy návrhů, které byly vypracovávány již od roku 1876, vedly k tomu, že byli k řešení přizváni význační evropští odborníci. Konečné řešení bylo svěřeno anglickému inženýru Williamu Henrymu Lindleyovi, který kanalizační síť vyprojektoval a od roku 1895 vedl její výstavbu. Do roku 1913 byla vnitřní Praha spolu se sousedními čtvrtěmi — městy protkána stokami v celkovém rozsahu více než 200 km. Tento skvělý inženýrský projekt umožnil převratné změny v každodenním životě obyvatel Prahy. Odstraněním dřívějších sanytrových jam a vybavením bytů moderními splachovacími záchody se zlepšily zdravotní podmínky. Zároveň s kanalizací byla budována i nová vodovodní síť, která umožňovala zvýšit průměrnou denní spotřebu pitné vody na jednoho obyvatele z několika desítek litrů na 144 litrů.
Tyto zásadní změny ve vybavení architektonického organismu města byly natolik důmyslné a moderní, že v mnohém předbíhaly nejen technický život Prahy, ale i stylový vývoj její architektury. Technicky dokonale řešené tahy kanalizační sítě, stavební konstrukce nepravidelných profilů kanálů odpovídajících měnícím se podmínkám provozu, včetně korigování do té doby každoročních záplav města systémem přečerpávání splašků i záplavové vody, tvořily v podzemí Prahy pozoruhodnou architekturu. Tato technická architektura dovedla dosavadní stavební technologii zděné stavby k novému tvarosloví, tvořenému složitými průniky zakřivených prostorových forem. V kontrastu s touto skrytou substrukturou architektury města připadá všemožně se zdobící vnější architektura ulic a interiérů ještě rozmarnější a poetičtější. Svoji logiku to má potud, že teprve tato substruktura umožnila, aby se místní poetický koncept architektonické tvorby realizoval s poměrnou volností a mnohotvárností, neboť se zdálo, že důležité stavební problémy jsou řešeny v oblasti inženýrské a na jejím základě se může volně rozvinout umělecká řeč architektury. Zatímco Lindleyho stavba kanalizační sítě Prahy představovala významný zásah do urbanistického vývoje Prahy, ostatní inženýrské stavby byly řešeny se střídavými výsledky.
Městská doprava byla na rozdíl od zmíněných staveb budována nesystematicky. Tramvajová doprava se začíná rozvíjet až v poslední čtvrti 19. století, od roku 1875. Její výstavba nesleduje celistvý plán, vznikla z potřeby zabezpečit přepravu osob mezi průmyslovým Karlínem a centrem měs-

ta. Koňská tramvaj neprodělala od roku 1891 velký technický rozvoj. K Jubilejní výstavě byla však již uvedena do provozu Křižíkova elektrická dráha, která jezdila z Letné na výstaviště. Elektrifikace rozvětvené tramvajové sítě v celé Praze byla pak realizována během devadesátých let.
Nejpříznačnějším dílem pražského stavebnictví, které se stalo doslova pomníkem dovednosti i absurdnosti místního podnikání, byl Čechův most, spojující staré pražské město s letenským břehem Vltavy. Tato architektonicky zajímavá stavba využívající elegance kovové konstrukce a navazující na zamýšlenou stavbu komunikace směrem do Bubenče, vyzněla jako dílo přepychu, dílo paradoxní, opředené vtipy o jediném mostě na světě, jenž nikam nevede. Do dějin pražské dopravy se konec století zapisuje i kuriózním podnikem, který pro městskou přepravu osob sice neměl velký význam, ale byl typický pro pražské stavebnictví, které se rozvíjelo v protikladech technické dovednosti a snilo o idylickém životě. Byla to lanová dráha z Újezda na Petřín. Zajímavost lanovky a její vzrušivost byla ve využití základních fyzikálních zákonů zemské gravitace. Obsazený vůz byl na petřínský kopec vytahován přes kladku druhým vozem, který sjížděl na Újezd částečně napuštěn vodou a zatěžkán natolik, aby vytáhl druhý s nákladem pasažérů. Lanovka, stejně jako kyvadlová skluzavka na Jubilejní výstavě, přispívala k životní euforii konce století rajským pocitem lehce dosažitelného ovládnutí přírody.
Nová kultura dávala vedle pokračujícího zprůmyslnění města i průchod dávným snům městského člověka o životě v přírodě. Přibývaly plovárny, lodní doprava se měnila v prostředek víkendové rekreace. Spolu se vzduchem a světlem se dostávalo do bytů i do městského života stále více zeleně, vody, přírody. Konec století uzavírá tuto etapu obrany člověka před úplným zprůmyslněním městského prostředí iluzívními návraty k přírodě, celým „zrostlinatěním" architektonických vizí a realizací.
Prostředek, jenž umožňoval rychlé přesazení přírodních motivů do architektury, byl architektonický detail. Obrovský stavební ruch, který kolem roku 1900 zavládl jak v centru Prahy, tak zejména v jejích periferních částech, si vyžádal rozšíření výroby stavebních detailů, na kterou se specializovala řada štukatérských, sklenářských, keramických a dalších firem.[4] Těmito prefabrikovanými detaily se do architektury dostávaly hromadně vyráběné prvky. V nich se nejvíce realizovaly představy společnosti o životě v přírodě, o naplnění jejích kulturních tužeb a dokonce i vyjádření jejích ideologických a životních názorů. Tak zůstávaly součástí dekorace staveb historické motivy a uplatňovaly se tam texty písní, přísloví, historických citátů i programové výroky modernizace života a hospodářství. To vše se připojovalo jako svébytný svět představ k vlastnímu architektonickému objektu. Architektura a dekorace vystupovaly jako dvě veličiny urbánního prostředí, které koexistovaly v ústrojných i paradoxních spojeních. Objevný obraz křížení a mísení kontextů moderního života s živelnými snahami o ideologické a estetické zvládnutí tohoto prostředí vytvořil v povídce FC Ball Vladislav Vančura.

[4] Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, vyd. A. Schroll, Vídeň. Zde publikovány práce z dílen J. Mayera, A. Poppa, A. Riedla, A. Máry, A. Štrunce ad.

„Dělníci rozťali uzel Židovského Města a tam, kde opilý muž řval noční píseň, vyje pláč Klubu Za starou Prahu. Civilizující svět a Evropa vnikla v tato místa, sledujíc padesátou druhou rovnoběžku a čtrnáctý stupeň severní šířky. Kornout padl, Zelená šiška byla stržena; vetešníci, pokud obchodují potravinami, byli přinuceni mýti se každý týden v pátek večer a městský fyzik sestoupil do záchodů. Již hřmí a šumí hlas patentních splachovačů . . . Jezero povahy plesa šplíchá nad starým Josefovem a Františkem, neboť vzdechy památkové péče nemají odtoku. Zatím převratný stavitel města dravě a lítě se obořil na starou židovinu. Opraviv gotiku a barok, pokud byly moderní, zosnoval podivuhodný styl. Veliký kovář uchopil přežilé a mrtvé slohy všechny vejpůl a máčel je, louhoval, pral, přebíral, roztřepával, sušil, česal a pletl. Když byl hotov, po způsobu mistrů školy technické rozestřel zmnožené tvary po povrchu chutných staveb . . . Ale v táboře milenců staroby je pláč; nejstarší šedobradý konzervátor tvrdí muziku jako basa a na druhém pólu mohutného protestu vydává táhlý a vysoký kvik Kotelka Biliárová."[5]

[5] V. Vančura, F. C. Ball (povídka z r. 1919), cit. podle 15. sv. Sebraných spisů, Praha 1959, s. 125 ad. Kotelka Biliárová je přesmyčka jména Popelky Biliánové

V povídce Vladislava Vančury gradoval popis živelného prolínání motivací a postojů účastníků přestavby Prahy příběhem malíře, který, když ho vynášejí ze starého domu U dvou litrů, v němž na protest proti jeho bourání držel hladovku, volá: „Ať žije nové umění!"

Konstanty a varianty řeči pražské architektury

Řeč pražské architektury se na přelomu století utvářela v polaritních vztazích dekorativního a konstruktivního výtvarného názoru. Především tyto vztahy určovaly stylové utváření pražské architektonické tvorby, počínaje historismem generace Národního divadla přes secesi a modernu až ke kubismu. Všechny nové stylové inspirace a projevy pražské architektury se dostávaly do výrazných vztahů s místní architektonickou tradicí. Euforická a v mnoha ohledech nesystematická stavební činnost přelomu století nejenže nezničila historickou podobu města, ale vytvořila jí nový a na mnoha místech působivý doprovod. V názorových zvratech vyprovokovaných novými stylovými impulsy, se v různých podobách stále znovu vynořovaly prvky místní tradice architektonické tvorby, které v minulosti nalezly nejvýraznější stylové vyjádření v tvarově bohatém, duchovně i citově výrazném českém baroku.

Současný významný historik umění zabývající se českou a zejména pražskou barokní architekturou, Nor Norberg-Schulz, charakterizoval polarity duchovní extatičnosti a smyslové něhy jako prvky příznačné právě pro české umění. Podle Schulze se jedná o dichotomii těla a ducha, která se stala v evropské architektuře aktuální zejména v italském cinquecentu, kdy byla chápána jako rozpor, a v baroku, které přineslo řešení tohoto rozporu. Extatickou sdílnost učinilo smyslem tvůrčího myšlení.[6]

[6] Ch. Norberg-Schulz, Genius loci, New York 1979

Tyto tradice a dispozice výrazně ovlivnily i vývoj pražské architektury přelomu století. Barokní, neorenesanční a secesní stavby, i když jsou v detailu rozdílné, v celku se k sobě tak váží, že při dnešním pohledu na historickou zástavbu města nelze říci, který z architektonických stylů určuje její charakter. Je to baroko, česká neorenesance nebo secese? Jednotu zde nevytvářel jeden charakteristický stylový prvek, protože pražská architektura jako celá místní kultura vznikala pod řadou různých vlivů a stylů. Jednotu zde tvoří způsob architektonického myšlení, které řešilo existenční téma architektury řadou pokusů o syntézu protikladných prvků prostorové architektonické představivosti, na jedné straně určovaných smyslovostí a na druhé straně poetičností výtvarného vyjádření. Tento živý kontext se na přelomu století rozvíjel i měnil v souvislostech se snahami o odhalení specificky architektonických a výtvarných prvků staveb.

Prvním takovým vpádem do pozdního historismu byl článek, který v roce 1890, v době příprav Jubilejní výstavy, publikoval literární kritik Hubert Gordon Schauer.[7] Charakterizoval v něm současnou krizi evropské akademické architektury, zejména na příkladu vídeňské Ringstrasse, která se stala podle něho falešnou rakouskou živoucí stavitelskou výstavou. Tato krize, vyplývající z nejistoty a nedostatečnosti životního nazírání, je, jak Schauer poznamenal, provázena eklekticismem a kompoziční komplikovaností. Schauer viděl, že „architektura řeší problémy co nejsložitější, namísto aby se vrátila k vlastním a nejjednodušším živlům a poměrům technickým a uměleckým".

[7] H. G. Schauer, Stavitelství budoucnosti, pův. publikováno v Národních listech 1890, cit. podle Spisy H. G. Schauera, Praha 1917, s. 280

Za oblast nových možností architektonické tvorby prohlásil ve shodě s pionýry moderní architektury a umělecké avantgardy architekturu inženýrskou, za nový materiál železo. Železná konstrukce byla podle Schauera formou, která měla podnítit renesanci architektury. Přestože železná architektura se široce a úspěšně projevila v řadě pražských staveb, zejména na Jubilejní výstavě, zůstával proces estetického pochopení železné konstrukce a inženýrského stavitelství pro styl architektonické tvorby dilematickým místem mnohostranné tvůrčí aktivity pražské architektury přelomu století. Schauer v tomto článku vyjadřuje poprvé na architekturu nový názor, který se pokouší o bezprostřední spojení estetické a konstruktivní stránky stavby. Tento názor nemohl však novou architekturu vymanit z ideologického výtvarného konceptu otevřeného historismem. Smysl nové architektonické tvorby byl naopak ve spojení protikladných pólů dekorace a prostoru, poezie a konstrukce. Mezi těmito póly se utvářela, obdobně jako v jiných středoevropských centrech, pražská architektura. Zatímco vyhraněnější a také jednostrannější řešení nalezla středoevropská architektura v prostředí vídeňském, zejména v díle Otto Wagnera, pražská architektura se projevila daleko mnohotvárněji, s živými rezonancemi k místní tradici.

Lyrickou notu konstruktivně dekorativní řeči pražské architektury iniciativně rozvinul v Praze načas zdomácnělý vídeňský architekt Ohmann. Jeho stavby, vynikající ústrojným použitím kultivovaného detailu, nalezly nijak zvlášť nápadnou, ale přesto významnou rezonanci. Na barokní stylové prvky pražské architektury navázali spolu s Ohmannem další architekti (Balšánek, Polívka, Roštlapil, Sakař). Ohmannova přednost však spočívala v tom, že jako první objevil nenásilný přechod od místní lyrické podoby architektonického historismu, určené především dílem Josefa Zítka a jeho žáků, přes architekturu neobarokní k architektuře secesní. Tento přechod znamenal další výrazné zmalebňování a iluzívní rozehrávání ploch a hmot staveb. Svědčí o tom několik Ohmannových pražských děl, počínaje neobarokním baldachýnem císařského pavilónu na Jubilejní výstavě přes interiéry divadla Varieté v Karlíně (1893), Valterův palác (1892), secesní bankovní dům s kavárnou Corso (1897—1898) až k jeho návrhu hotelu Central (1898), provedenému po jeho odchodu z Prahy jeho žáky Bedřichem Bendelmayerem a Aloisem Dryákem (1900). Neobyčejný půvab těchto staveb tkví v pochopení dekorativních a ornamentálních prvků v architektuře. Nejsou to již pevné a jasné články neorenesančního architektonického modelu, ale živě pojaté lineární formy, jakoby promítnuté z architektova skicáku do povrchu stavby. Kresba, rozvinutá pražskými štukatéry do plastické formy, přechází do prostorového organismu stavby, aniž by přitom ztratila lehkost a celistvost původního kreslířského provedení. Ohmannův dekor osciluje mezi lineární abstrakcí a iluzívně prostorovou světelností, aby souvislost mezi architektonickým snem a realizací zůstala neporušena.

Friedrich Ohmann zformoval jednu z nejživějších poloh pražské architektury, kterou jeho žáci, Bedřich Bendelmayer a Alois Dryák, rozvedli potom do abstraktnější a konstruktivně příznačnější roviny. Namísto plastického štuku vyhledává jejich lineární dekor plastické uplatnění v kovu, světelné v leptaném skle, barevné pak zejména v keramickém obkladu.

Příbuznou polohu poetického konceptu pražské architektury, v níž zároveň přicházely ke slovu jednoduché konstruktivní formy s bohatou dekorativností, hájila architektura volně disponující prvky folklórního umění. S ní se dostával do architektury motiv přírody. Ať už to byly romantické typy lesních chalup, rybničních bašt či selských usedlostí, jak je bylo vidět na pražských výstavách, či v architektonické folklórní ornamentice spojené s mikrokosmem rostlinných forem. Vedle díla moravského architekta Dušana Jurkoviče nalezly tyto motivy uplatnění v projektech rodinných domů, v případě pražské secesní vily Jana Kouly z roku 1896 či K. V. Maška z roku 1901.

Zájem o folklór byl však daleko mnohostrannější. Pro vývoj architektury se stala snad nejvíce inspirativní organičnost lidové architektury, kterou pražska architektura se zájmem sledovala po stránce konstruktivní i dekorativní. Nejvýznamnějším příkladem z dochovaných staveb je dřevěná architektura libeňského kostelíka sv. Vojtěcha, navrženého architektem Matějem Blechou roku 1904. Dřevo se zde uplatnilo nejen jako charakteristický materiál národní lidové architektury, ale i jako materiál dovolující výtvarně využít rozložení tektonických sil zavěšené skeletové konstrukce. Blecha jej využil stejným způsobem jako u stavby železné architektury.

Problém železné architektury se samozřejmě od Schauerova článku, publikovaného v roce 1890, dostal mnohokrát znovu do středu pozornosti architektů hledajících nové spojení konstrukce a výtvarné imaginace.

Význam železné konstrukce nebyl jen v uplatnění nového materiálu, ale v pokusu o nový architektonický výraz, vycházející z primárních tektonických vlastností stavební hmoty a stavební technologie. Stále zde zbýval prostor pro novou aktivitu, kterou svými články programově podněcoval F. X. Šalda, upozorňující na zdroje nové krásy v inženýrských konstrukcích.[8] Vývoj sám však nové uplatnění konstruktivních prvků ukázal na jiném místě, než očekávali duchovní inspirátoři českého umění. K použití konstruktivních forem docházelo jen víceméně bezděčně a z hlediska architektonického neujasněně.

[8] F. X. Šalda, zejména ve stati Nová krása, její genese a charakter, Volné směry, roč. VII/1903

Nejvýraznější podobu české a pražské architektuře přelomu století dal Jan Kotěra, pro nějž byla konstrukce sice základním prvkem díla, ovšem ne ve spojení se železem, a tudíž s nějakou smělejší tektonickou soustavou, ale s běžnou stavební technologií zděné stavby. Konstruktivní názor na architekturu vyjádřil Kotěra v článku O novém umění z roku 1900. „Tvorba architektonická má

na zřeteli prostor a konstrukci, nikoliv tvar a výzdobu. Prvé je vlastní pravdou architektury, druhé může býti nanejvýš vyjádřením této pravdy. Nová forma může vzniknout nikoliv z estetické spekulace, ale toliko z nového účelu, z nové konstrukce. Každé hnutí, které by nemělo své východisko v účelu a konstrukci, nýbrž mělo svůj vznik ve formě, zůstává nutně romantickou utopií. Dekor zaujme v novém umění pouze jemu příslušející funkci: členiti a podporovati masy — bude tedy zase účelný."[9] Konstrukce se Kotěrovi stala motivem ústrojného dekoru a smyslem výtvarného vyznění stavby. Již v první pražské stavbě, Peterkově domě na Václavském náměstí z let 1899—1900, uplatnil daleko logičtější členění fasády, než znala dobová místní architektura. Dekor byl rozveden v rostlinné secesní formě a přitom podtrhoval tektonické řešení stavby, jejíž průčelí spočívalo na čtyřech pilířích. Za připomínku stojí komíny, v nichž Kotěra uplatnil režné zdivo. Naznačil tu novou představu konstruktivního pojetí architektury, kterou potom rozvedl při stavbě vodárenské věže v Michli roku 1906 a v mimopražských stavbách v Hradci Králové. Tyto organické formy vnášely do poetické řeči pražské architektury nové tvůrčí myšlenky. Smyslem uplatnění technických prvků stavební technologie v architektuře nebylo odstranit dekor, ale dát mu novou působivost. Jemné, a přitom velkorysé plastické pojetí fasády se stalo pro Kotěrovu architekturu charakteristické. Konstruktivní a „racionalistické" motivy jsou velice působivě využity u Kotěrových staveb z roku 1908, vinohradského domu nakladatele Laichtra neb. u vlastní vily v Hradešínské ulici.

[9] J. Kotěra, Nové umění, Volné směry, roč. IV/1900, s. 194

Zatímco Kotěra se jako architekt utvářel osobitě pod řadou různých vlivů, zejména Vídně, kde studoval u Otto Wagnera, a zájmem o anglickou, americkou a holandskou architekturu, jeho žák Otakar Novotný byl radikálnější v modernistickém pojetí architektury i v uplatnění vlivu holandského architekta H. P. Berlaga, jímž se modernistická architektura inspirovala. Snaha o konstruktivně jasný tvar přivedla Novotného k výrazně geometrickému členění stavby, jak jej v Praze nejvýrazněji uplatnil ve stavbě Štencova domu, postaveného v letech 1909—1911. Konstruktivní purismus se vracel opět k dekorativismu, posílen ovšem racionalistickou důsledností, uvádějící do pražské architektury přelomu století formy nového poetického účinu anglosaské strohosti, nabývající ve zdejším kontextu abstraktní přízvuk.

Tvorba Jana Kotěry a Otakara Novotného završila století a předešla vývoj architektury 20. století. Završila kapitolu architektury usilující o poetizaci konstrukce, hmoty a povrchu stavby, ať už naturalistickým, secesně rostlinným či konstruktivně ornamentálním způsobem.

Do nových souvislostí se dostala řeč pražské architektury v programu a tvorbě českého architektonického kubismu, pro nějž bylo výtvarné ztvárnění povrchu hmoty principem spiritualizace architektonického vyjádření. Soustředěním na poeticky laděné či duchovně expresívní pojetí architektury navazovala architektonická tvorba doby přelomu století a doby předválečné na hluboké vztahy s pražskou architekturou minulosti.

V široké stavební činnosti, rozvedené do značné rozmanitosti, uplatňovaly se vedle problémově náročných a stylově vyhraněných děl konfúzní projevy historismu, secesní moderny. Mísení kontextů architektonické mluvy procházelo dalším vrstvením ideologických názorů, představ a snů pražských stavebníků. Jejich snahám po ideologické reprezentaci, mohutně vyprovokovaným častými výstavami, se pražská architektura přizpůsobovala ve chvíli, kdy sama zůstávala v dilematických rozporech touhy po novém organismu a výrazu stavby s používanými technologickými postupy.

V tomto mísení kontextů a křížení cílů rozvíjela se řeč pražské architektury do značné rozmanitosti, která sice rozptylovala snahy po základním řešení architektonických problémů, nechávala však město rozvinout se do mnohotvárné podoby většinou šťastně korespondující s mnohovrstevnatým organismem jeho historické zástavby.

Z topografického a typologického hlediska můžeme sledovat stavební proměnu Prahy ve dvou základních oblastech, a to v historickém jádru města a v jeho rozšiřujících se obvodech, typy pak v řadě nových druhů velkoměstské architektury, jako byly bankovní paláce, hotely, obchodní domy, stadióny i stavby nového městského bydlení v rodinných vilách.

Oblasti stavební činnosti a stavební typy

V historickém jádru města se soustředila nejnáročnější výstavba v obvodech Starého a Nového Města. Byly to zejména Příkopy, Václavské náměstí a k nim přilehlé ulice, v nichž vznikla stavebně i architektonicky nejnáročnější díla. Co do účinu společenské reprezentace s nimi mohla držet krok jen zástavba asanované části Starého Města v místech bývalého ghetta. Staroměstské náměstí, otevřeno do nově proražené Pařížské třídy, se mělo stát centrem, do něhož měly být radiálně svedeny ulice přebudovaného města. Vedle přestavované Kaprovy ulice a nově stavěné Pařížské třídy zůstala přestavba dalších tříd směrem na František už jen záměrem. V Dlouhé ulici zbyla řada historických domů, vymezujících její nepravidelný obloukový tah směrem k čtvrti Petrské.

Historické památky, kostely a kláštery (Staronová synagóga, Sv. Mikuláš, Sv. Juda a Tadeáš, Sv. Duch) tvořily zbylé body, kolem nichž se seskupily nové bloky domů. Nepravidelný půdorys, originální rozvržení stavebních hmot, romantičnost výzdoby i siluet budov plných věží a štítů tvoří jednu z nejživějších částí secesní Prahy. Výstavba ve středu města, zejména v oblasti zrušeného ghetta, se stala oblastí staveb vzmáhající se pražské buržoazie, rychle si přivlastňující jak národní, tak evropskou kulturu. Repertoár architektury těchto míst sahá od uvolněného historismu až k reprezentativním architekturám geometrické moderny, jak ji jedinečně ukazuje Novotného stavba Štencova domu. Ucelená zástavba v prostoru asanovaného města byla i v oblastech Nového Města pražského, od Národního divadla ke Karlovu náměstí a podél nábřeží až po Vyšehrad. Zde sice nezmizelo tolik památkově cenných staveb jako v ghettu, avšak ztratila se zde jedna z nejbarvitějších čtvrtí pražského proletariátu, staré Podskalí. Nízké domy Podskalí ustoupily mohutným činžovním a administrativním budovám. Zde se již neuplatnila ta rozmanitost v půdorysu i vzhledu architektury, jakou si podržela zástavba v Židovském Městě. Tvořily se však nové dominanty a oblasti architektonické tvorby; Suchardův a Dryákův pomník Palackého, bloky nábřežních domů s Kotěrovou a Zascheho stavbou Všeobecného penzijního ústavu z let 1912—1914, enkláva Chocholovy kubistické architektury pod Vyšehradem z let 1911—1914.

Vlastní secesní výraz pražské architektury dostaly domy severní části Nového Města v oblasti nábřeží ve čtvrti Svatovojtěšské. Stržením budov při pravém břehu vltavském na Žofínském ostrově se uvolnil pohled na park ostrova a nábřežní fronta domů se zjevila ve své stylizované podobě krásného místa společenského i přírodního života. Vedle řady výstavně bohatých budov vynikla zde zejména Fantova stavba domu pěveckého sdružení Hlahol, dům Hilbertův a Stibralova banka na rohu ulice Na struze. Balšánkův secesní most pak spojoval stavby v oblasti historického pražského města na pravém břehu vltavském s přestavovaným Smíchovem. Čtvrť, která původně byla místem pražských zahrad a letohrádků a která se v 19. století proměnila v průmyslové středisko, se na počátku 20. století měnila, alespoň v místech nábřeží a s nábřežím souběžných ulic, v obytné centrum luxusních domů. Funkčním zasazením do této obytné čtvrti se výrazně projevila Čenského stavba tržnice a stavba Národního domu.

Stavební proměna Prahy se v rychlém tempu živelného rozvoje projevila v bývalých satelitních obcích a městech — na Vinohradech, Žižkově, ve Vršovicích, Holešovicích. Začíná ve stejné době, v jaké počaly zásadní stavební proměny vnitřní Prahy na počátku poslední čtvrti 19. století. Živě ji přibližuje vzpomínka Ignáta Herrmanna v próze V domě za branou: „Nechybí tomu mnoho do třiceti let, kdy jsem byl poprvé obyvatelem ‚České Kalifornie', jak jsme říkali tomuto milému předměstí pražskému, tehda vznikajícímu. V překotném ruchu, jakým vyrůstalo z půdy, i ve zdánlivé a namnoze skutečné nesoustavnosti jeho vývoje bylo věru cosi amerikánského . . . Hle, tu do nedávna vlnilo se pole žitné . . . Obilná pole, kam oko dohlédlo . . . Zašli jste po několika

nedělích anebo jenom dnech v ta místa, a tu z čerstvého strniště, kde vítr ještě nedávno zmítal mořem vyzrálých klasů, trčelo rudé zdivo . . . ‚vyhnané' již do druhého, do třetího patra. Dům! Dům bez ulice, bez chodníku, dům jako hřib vyrostlý po dešti, dům, k němuž se kráčelo po mezi a který za deštivého počasí vůbec nebyl přístupný. Pak po nedělích zdvihl se kdesi na opačné straně obzoru dům druhý, hodně vzdálený prvého, a zas po nedělích vyskočil daleko jinde třetí — čtvrtý . . . Chodím časem po předměstí a skoro mi dá trochu práce, abych vynašel dům, v němž jsem . . . bydlil. Pravda, tehda byl skoro osamocen, s několika ještě sousedy tvořil jakýsi ostrůvek v krajině široko daleko prázdné, a dnes připadá mi jako nepatrný článek v řadě ulic, rozvětvené na obě strany, počínající hned u Prahy a skoro konce nemající." [10]

[10] I. Herrmann, V domě za branou (povídka z r. 1899), cit. z knihy O Praze a Pražanech, Praha 1959, s. 188

Vinohrady, které tak rychle a živelně rostly, představovaly na přelomu století typickou městskou čtvrť urbanismu své doby. Prastrukturou „moderního" urbanistického řešení Vinohrad nebyl však souhrn nových poznatků o sociálních, bytových, komunikačních, správních a kulturních funkcích města, které se jinde stávaly východiskem úhrnného řešení výstavby. Dispozice vinohradské zástavby byla ve své první etapě určena sítí cest, které procházely poli, vinicemi a zahradami svažitého terénu za tehdejšími hradbami Prahy. Teprve potom byly začleňovány stavby a sítě cest do urbanistického systému regulačního plánu. Jeho přínosem byl projekt kulturního a správního centra Vinohrad v rozsáhlé náměstí (původně Purkyňovo, dnes náměstí Míru), do něhož byly radiálně svedeny uliční komunikace. Koncem století dokončovaná stavba pseudogotického kostela sv. Ludmily (1888—1893) dala náměstí výraznou dominantu, členila a sjednocovala pohled na město v siluetě i prostoru. Tato stavba nenašla však mezi pozdně historickými veřejnými stavbami Vinohrad adekvátní doprovod. Ať už to byly pseudorenesanční stavby Antonína Turka, Národní dům na náměstí Míru (1893—1894), vodárenská věž (1882), tržnice (1902), či dalších architektů. Výrazněji se ve veřejné architektuře Vinohrad neuplatnila ani secese. Vinohradské divadlo (1905—1907), navenek nepříliš šťastně řešené architektem Čenským, dosáhlo jen v některých detailech interiérů úrovně reprezentativních staveb vnitřní Prahy přelomu století.

Pocit životní pohodlnosti a příjemnosti dávaly v urbanistickém řešení Vinohrad poměrně rozsáhlé zbytky zeleně ze zničených zahrad, polí a vinic. Zejména Riegrovy a Havlíčkovy sady se na konci století staly místem vycházek a promenád, výletů a zábav tohoto nového pražského města. Zde se dostávala již před rozvinutím vlastní secesní módy příroda do oblasti společenského městského života. Novoromantické Havlíčkovy sady pod neorenesančním sídlem Maurice Gröbeho (vilou navrženou A. Barvitiem, 1879—1881) skýtaly v grotách se sochou Neptuna celou symbolickou vizi přírodního života.

Vztahy k původní přírodě se projevily v této nejrozsáhlejší výstavbě Prahy přelomu století i v těch řadových stavbách, v nichž se mísily různé druhy prvků historické architektury, jejichž dojem, zejména ve vztazích s obvyklým uličním stromořadím, vyznával zcela secesně. Vinohrady ukazují typ činžovního domu rozvedeného do celé rozsáhlé městské zástavby. Ve vinohradské zástavbě se setkáváme s mnoha typy dekorace secesní architektury, a to pozdně historickými prvky počínaje a strohými geometrickými formami konče. Pseudohistorický detail interiéru i romantické historické motivy vnějšku, jako byly nejrozmanitější věže, atiky, arkýře a arkády, odívají onu holou stavbu domu, kterou Vilém Mrštík pobouřeně nazýval již zmíněným označením Havlíčkovým „Wohnmaschin". Třebaže tato pražská architektura nepřináší koncepčně nic zásadně nového, její romantická euforie se stala nejvýraznějším příkladem hledání náhradního řešení. Od koncepčních problémů celé stavby utíkala architektonická tvorba k detailu. Tomu připadla role prvku nového oživení architektonického organismu. Uplatnil se zejména ve vnějších nebytových místech činžovního domu, ve vstupních halách a schodištích, kde sloužil žádaným potřebám reprezentace stavebníka i nájemníka. Stylizovaná dekorace prorůstala celým domem jako mimořádně vitální vegetace. Rostlinné náměty se staly hlavní složkou dekorativní ornamentiky. Začínají hlavně využitím pozdně gotických motivů stylizované vegetace, které se uplatňovaly v pražských domech od poloviny devadesátých let, a převádějí do oblasti secesní tematiky v pražské architektuře nejrozšířenější historické motivy, motivy baroknı́. S naturalistickými prvky stylizované secesní dekorace, založené na lineárním pojetí růstu forem v ploše i prostoru, se setkáváme až po roce 1900.

Geometrická a dekorativní figurální tematika ovládá kolem roku 1910 výzdobný aparát pražského činžáku. Každá ze tří poloh dekorace banální pražské secesní architektury vytváří celou soustavu, která obklopuje život v ulici i v domě a tvoří z banálního prostředí — ve své věcné podobě úděsně pustého — sen o lidském společenství v dějinách, o historii a národu, o domově a ztracené přírodě, a to jak v tematice a pojetí motivů ornamentálních, tak i obrazových, uplatněných na fasádách, v halách a schodištích těchto domů.

Nejvíce se vztahy architektury a přírody projevily v nově se ujímajícím typu stavebním, v rodinném domu. Na několika hraničních místech parků pronikla i na Vinohrady výstavba rodinných domů obklopených zahradami, mezi nimiž nacházíme kromě řady zajímavých staveb dvě výrazné architektury: jsou to domy umělců, sochaře Ladislava Šalouna, který si navrhl a postavil ateliér v zahradě na svahu mezi Vinohrady a Vršovicemi, a již zmíněný dům arch. Jana Kotěry z roku 1908 v ulici Hradešínské. Nový typ stavební odpovídá změnám sociální struktury společnosti, v níž se u nás poprvé prosazuje v městském stavebnictví tendence, která nepočítá s domy o řadě bytů proto, aby zhodnocovala investovaný kapitál, ale aby se nově a pohodlně bydlelo. Zatímco v evropské architektuře se toto bydlení stávalo příznačným projevem postupující moderní civilizace a obrany před vlivy průmyslového prostředí, v Čechách se ideje moderního bydlení v rodinných domech spojovaly se vzpomínkami městského člověka na život na českém venkově. Ikonografie obrazů fasád domů sahá nejen do dobových neoromantických mýtů rajského života, ale čerpá i z folklórní a národní tematiky. Na štítech a zdech se objevují panovníci, svatý Václav a Karel IV., čeští i cizí světci, andělé i postavy lidových rituálů. Národní vlivy neskončily jen ikonografií vyobrazení. Ovlivňují celou dispozici přejatého stavebního typu; česká chalupa a její dávná funkce velké hlavní světnice, která byla místem rodinného života, byly předobrazem převzatého evropského typu rodinných domů s rozsáhlými vstupními halami, novými místy rodinného, společenského a kulturního života.

Výstavba rodinných domů, rozbíhající se zejména po roce 1900, zaplnila zbytky volné přírody pražského okruhu. Atraktivní byla zejména místa kopcovitého terénu, která skýtala lákavé pohledy na Prahu. Byly to hlavně kopce a svahy v okolí Smíchova, nazývající se podle původních usedlostí Hřebenky, Malvazinky, Santoška. Nejvyhledávanějším místem vilové zástavby je v té době Bubeneč, kde v sousedství neorenesančních vil bylo na přelomu století vystavěno mezi řadou rodinných domů několik jedinečných staveb: dům architekta Kouly, Suchardova vila navržená J. Kotěrou, rodinný dům architekta K. V. Maška a dům podle návrhu Dušana Jurkoviče. Představují nejzajímavější pražské stavby tohoto druhu.

Vedle čtvrti nového bydlení v rodinných domech, poskytujících dostatek zdravého vzduchu, slunce i místa pro přirozený kulturní život rodiny, tvořily novou Prahu stále se rozšiřující čtvrtě a města periferní s hustou zástavbou rozsáhlých činžovních domů s řadou bytů. I zde nalezneme náznaky snah o ozdravění s vlivy estetického pojetí architektury. Žižkov, Vršovice, Libeň, Vysočany, Nusle i Holešovice se rozšířily sice převážně živelně, ale i sem pronikají prefabrikované prvky secesní architektury, litinová zábradlí, balkónové a okenní mříže, obkladové keramiky, leptaná skla, štukové plastiky. Většinou zůstalo jen u vnějších znaků nové architektury, přesto však prostředí těchto čtvrtí nalezlo atmosféru dřívějším pražským obcím neznámou.

Jednou z forem zespolečenštění moderního města byl na počátku století sport. Město začala oživovat sportoviště. Fotbalová a tenisová hřiště největších pražských sportovních klubů Sparty a Slávie byla umístěna na Letenské pláni sousedící z jedné strany s vilovou zástavbou Bubenče a z druhé s maloburžoazní a proletářskou čtvrtí činžovních domů na Letné. Již samo umístění výstižně charakterizuje funkci těchto nových urbanických fenoménů v organismu města.

Největší stavební pozornosti si na konci století vynutil v Praze nový druh staveb. Byly to stavby, k nimž se soustřeďovala pozornost jako k místům nejvyšší společenské moci: banky, spořitelny, centra nejrůznějších komerčních a finančních institucí. Ještě dříve, než si nové čtvrtě a satelitní pražská města mohly vytvořit nějaké kulturní centrum, již zde stály nákladností všechno daleko překonávající stavby finančního ústavu. Vršovická záložna, postavená roku 1912 podle návrhu Antonína Balšánka, je toho sice opožděným, ale nejvýraznějším příkladem.

Uvnitř starého historického města se počaly prosazovat stavby finančních institucí již od počátku devadesátých let. V letech 1892—1894 byla postavena Pražská spořitelna (nyní Muzeum Klementa Gottwalda) v Rytířské ulici. Podle architektonického návrhu Antonína Wiehla, sledujícího přísnější neorenesanční pojetí adekvátní představám jistoty ústavu, ji postavil Quido Bělský. Nákladná výzdoba, na níž se podíleli přední představitelé českého umění dvou generací let devadesátých, jako např. F. Hergesel, B. Seeling, L. Wurzel, A. Procházka, G. Zoula, B. Schnirch, C. Klouček, K. V. Mašek, M. Aleš, S. Sucharda, F. Hošek, byla zaměřena k novým idolům kapitalistického života, k idejím úspěšného finančního podnikání.

Centrem finančních ústavů se stala nejreprezentativnější třída Prahy přelomu století — Příkopy, budovaná od roku 1860 na místě bývalého hradebního příkopu. V době přelomu století bylo zde postaveno pět rozsáhlých bankovních budov. Nejstarší byla Investiční banka, postavená v letech 1894—1896 na levém rohu Příkopů a Nekázanky podle návrhu Osvalda Polívky a vyzdobená celým příznačným ikonografickým repertoárem, ukazujícím v jasných znacích oblasti hospodářské jistoty a úspěchu. Technologie, Zemědělství, Průmysl a Obchod jsou alegorické náměty reliéfů Celdy Kloučka a Stanislava Suchardy, zdobící spolu s mozaikami podle Alšových kartónů exteriér budovy. Dílem architektonicky nejcennějším z bankovních budov na Příkopech byla již zmíněná Česká průmyslová banka, postavená v letech 1897—1898 podle návrhu architekta Ohmanna. Byla v ní umístěna kavárna Corso, jedno z míst společenského života na Příkopech. Tato v třicátých letech zbouraná stavba patří k často uváděným dílům české secesní architektury. Je pozoruhodná nejen jako první dílo charakteristické secesní výzdoby, ale i jako stavba s výtvarně přijatelnějším programem, než byly ostatní bankovní budovy, zůstávající tehdy u ideologických schémat myšlení zakladatelské průmyslové generace. Později stavěné banky, bývalá Živnostenská, postavená v letech 1898—1901 podle návrhu Osvalda Polívky a rovněž v třicátých letech zbouraná (stála na místě budovy nynější Státní banky), stejně jako Polívkou navržená Zemská banka na pravém rohu Příkopů a Nekázanky (1909—1911) nesou již kulturněji zaměřený program. Uplatnila se v nich náročnější secesní výzdoba, v čele s návrhy Jana Preislera pro mozaiku na fasádě Zemské banky. Bankovní budova nebyla již jen výlohou idejí kapitalistického podnikání, ale okázalým skvostem umění. Do nejčistší podoby pochopení stavby bankovního domu jako esteticky působivého, finančně náročného objektu dovedl svou průkopnickou stavbu pražské architektury Josef Zasche. Roku 1908 byla podle jeho projektu dokončena stavba paláce Vídeňské bankovní jednoty na Příkopech v místech proti Sylva-Tarouccovskému paláci. Strohá podoba stavby vyznívá jako působivý objekt obnaženou konstrukcí a precizností opracovaného povrchu užitím ušlechtilého materiálu, broušené žuly. Přísný ráz bankovní budovy ideově dotvářejí bronzové a kamenné plastiky Franze Metznera, pojaté v duchu konstruktivní stylizace. Zascheho stavba daleko překonala ty tendence pražského stavebnictví bankovních a administrativních budov, které byly naznačeny i v dílech českých architektů.

Požadovaná strohost výrazu bankovní architektury a ideového chápání její výzdoby, přidržující se většinou jasných alegorických vyjadřovacích schémat, nedávala pražskému architektovi ani při bohatém finančním zajištění staveb podmínky k vlastnímu vyjádření. Tato možnost se s výjimkou Ohmannovy České průmyslové banky a Polívkovy pojišťovny Praha na Národní třídě (1903) uplatnila daleko více v jiné oblasti staveb širokého společenského používání, v oblasti obchodních domů a hotelů a moderních kulturních a restauračních zařízení.

Nejvýznamnější architekturou mezi pražskými obchodními domy z přelomu století, spojující nový názor na funkční a tektonické prvky architektury jako součinitele výtvarného řešení, v němž se objevily i prvky národní, byl Peterkův dům na Václavském náměstí, postavený podle návrhu Jana Kotěry v letech 1899—1900. Ani druhá významná stavba, Novákův jednotkový obchodní dům ve Vodičkově ulici (1901—1904), nezůstala v organickém uplatnění funkčních a dekorativních prvků za stavbou Kotěrovou, třebaže Novákův dům neměl v architektu Polívkovi takového nováto poučeného na konstruktivní architektuře evropské, jakým byl Kotěra. Osvald Polívka však řešil stavbu nově, s uplatněním železa jak v exteriéru, tak i v interiéru stavby. Zde se rozvinula do opojného obrazu přírodního mystéria architektonická dekorace, vycházející v řadě článků

přímo z tektonických prvků skeletových částí stavby. Od motýlích křídel, výhonků rostlin a těl plazů pokračuje cesta ztotožnění objektu společenského života a přírody až do mozaiky podle Preislerova návrhu, zachycující ve svém lesklém a měnivém obraze figurální scénu společnosti v rajské přírodě. Na představách o budově jako místě rajského života byla založena i výzdoba hotelů, jak to dodnes dokládá hotel Evropa na Václavském náměstí, postavený roku 1905 podle návrhu Aloise Dryáka a Bedřicha Bendelmayera. Fasáda s keramickou vegetací a s bohatým kováním symbolické dekorace tu byla doplněna dřevem, vnášejícím do přírodních motivů prvky folklórní. Od vstupu do interiéru kavárenské haly v přízemí o několika rovinách podlahy bylo celé zařízení hotelu vybaveno v kombinacích dřeva a bronzu. Naznačilo možnosti dalších, daleko rozsáhlejších staveb, které vznikly před první světovou válkou. Pro ně již nebyl naivně pojatý přírodní námět dostatečným prvkem výzdoby, ale systém dekorace ovládl celou stavbu ve vyhraněné stylové podobě. Byly to zejména dvě významné stavby, palác Lucerna, v první fázi dokončený roku 1912 podle návrhu Václava Havla, a palác Koruna od architekta Antonína Pfeiffera z let 1911—1914.

Příkladem architektury obdobné ideové závaznosti bylo na konci století i nádraží. Fantova stavba dnešního pražského hlavního nádraží je nejrozsáhlejší secesní budovou v Praze a patrně i budovou s nejobsáhlejším ikonografickým programem. Byla zbudována v letech 1900—1909. Na její výzdobě se podílela řada umělců, mezi nimi sochař Stanislav Sucharda, Čeněk Vosmík, Václav Jansa a řada dalších. Spojuje se tu několik typů secesního tvarosloví — od figurálních prvků přes rostlinné orgnamenty strohé geometrické formy. Fanta využil i různých materiálů, kamene, štuku, režné cihly, kovu, skla a také různých stavebních typů. Jako zbytky katedrální architektury jsou pojaty ochozy křídel nádražní stavby, jako zbytek klasické centrály působí průčelím přeťatá vstupní hala, jako prvky romantických národních pomníků se tyčí věže v průčelí. Ještě bohatší je ikonografická stavba výzdoby, v níž se setkávají národní a městské znaky s alegorickými výrazy, folklórní postavy s postavami klasické i křesťanské mytologie, stylizované dobové prvky soudobé malby a plastiky s dávnými symbolickými typy, a to vše pod gesty sousoší géniů na hodinové věži a skleněných sférických kupolích průčelních věží. Nádražní budova nemohla nalézt v době rozhraní epoch vhodnější vyjádření. Z jejích krásných průjezdních hal přecházel člověk do budovy plné obrazů luhů a hájů, do girland květů a plodů, do labyrintu historie a současnosti.

Duchovním centrem Prahy byl před první světovou válkou Obecní dům, postavený v letech 1903—1911 podle návrhů Antonína Balšánka a Osvalda Polívky z roku 1903. I zde se setkáváme s bohatou ikonografickou skladbou, ovšem daleko vyváženější a kultivovanější než v případě nádražního monstra. Budova s pěti rozsáhlými výstavními a koncertními sály a restauračními zařízeními byla oficiální přehlídkou české výtvarné práce, ikonograficky sjednocené tématem českého národa a jeho kultury. Jména Smetany, Sladkovského, Palackého, Riegra a Grégra se stala patricijními jmény síní a salónů vyzdobených či doplněných díly ve své době nejproslulejších českých umělců, Mikoláše Alše, Josefa Václava Myslbeka, Karla Špillara, Františka Ženíška, Ladislava Šalouna, Alfonse Muchy, Maxe Švabinského, Jana Preislera, Josefa Mařatky, Františka Úprky, Jakuba Obrovského, Jaroslava Panušky, Václava Jansy, Josefa Ullmanna a dalších. Středem stavby a jejím ikonografickým vyvrcholením je Smetanova síň, vyzdobená nástropními plastikami Václava Nováka, alegoriemi Smetanových děl, Českých tanců a Vyšehradu, od Ladislava Šalouna a nástěnnými malbami symbolizujícími hudbu, poezii a drama od Karla Špillara. Obecní dům je jedinečným dílem, kterým se uzavírá jedna kapitola českého umění 19. století. Národní mýtus v ikonografii a národní tradice výtvarná, která se projevila v citlivém stmelení forem přejatých z českého historismu s formami středoevropské secese, jsou v době po roce 1910 již jen spanilými výběžky kultury, která ztratila sílu vývojové dynamiky, odpovídající době společenských zvratů.

Ideové pojetí architektury se uplatnilo i v návrzích a realizaci pražské radnice. Nová pražská radnice, postavená na bývalém Mariánském náměstí (nyní náměstí primátora dr. Václava Vacka) v letech 1905—1908 podle návrhu Osvalda Polívky, nemá onu bohatou vnitřní výzdobu jako Obecní dům, ale její vnější podoba, na níž se podíleli sochaři Stanislav Sucharda, Josef Mařatka, Ladislav Šaloun, je opět příznačným pražským uměleckým dílem z doby před první světovou válkou. Alegorický repertoár ideálů hospodářských, známý z bank a rozsáhlých domů české buržoazie, před-

76 Friedrich Ohmann, návrh hotelu Central v Hybernské ulici, 1898, kresba tuší, perem.

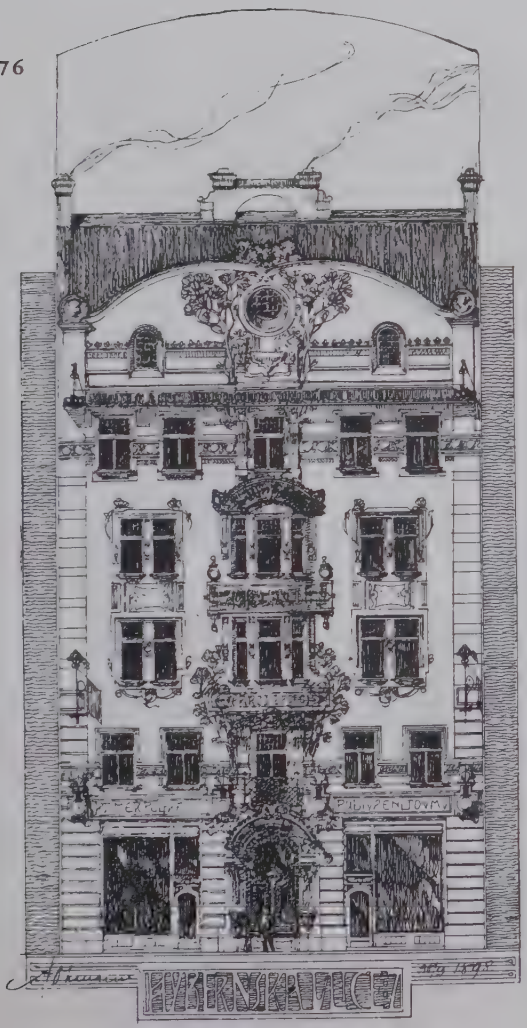
77 Friedrich Ohmann, návrh interiéru pojišťovny Assicurazioni Generali na Václavském náměstí, 1894, kresba tuší, perem.

stavovaný zde náměty skromnosti, ušlechtilosti, síly a vytrvalosti a doprovázený alegoriemi účetnictví a revize, byl spojen s pražskou tematikou v Šalounových nárožních plastikách Železného muže a židovského rabína Löwa ben Bezalela.

Proti synkretismu ikonografie české secesní architektury se jako radikální průlom do koncepce pražské architektury jeví návrhy Pavla Janáka a Josefa Gočára na stavbu Staroměstské radnice. Zejména návrh Gočárův vyznával jako programové dílo ohlašující nejen nástup nové architektury, ale celé kultury a jejího nového vztahu k prostředí a minulosti, do níž je zasazeno. Postavit do středu města budovu založenou na modulu vytvářejícím jednotný organismus obnažené tektonické struktury bylo na počátku let desátých zcela převratným a průkopnickým dílem evropské architektury, zaznívajícím v centru historického města jako symbolická manifestace. Gočárův návrh dokládá rychlý vývoj české architektury, která se snažila proniknout právě do těch oblastí oficiálního stavebnictví symbolizujících obecný kulturní stav, v jehož kontextu působila nejpřevratněji.

Ani Janákův, ani Gočárův návrh nebyl realizován. Symbolický střed Prahy, Staroměstské náměstí, dostal pouze jednu novou dominantu: Husův pomník v provedení sochaře Ladislava Šalouna. Druhá dominanta, která by plně vyjádřila dramatické napětí kulturního vývoje Prahy před první světovou válkou, zůstala jen na papíře. Praha si v tomto symbolickém místě zachovala historickou i uměřeně moderní podobu. V ní zůstaly ukryty pod rouškou půvabné dekorace secesní architektury dramatické proměny života.

76

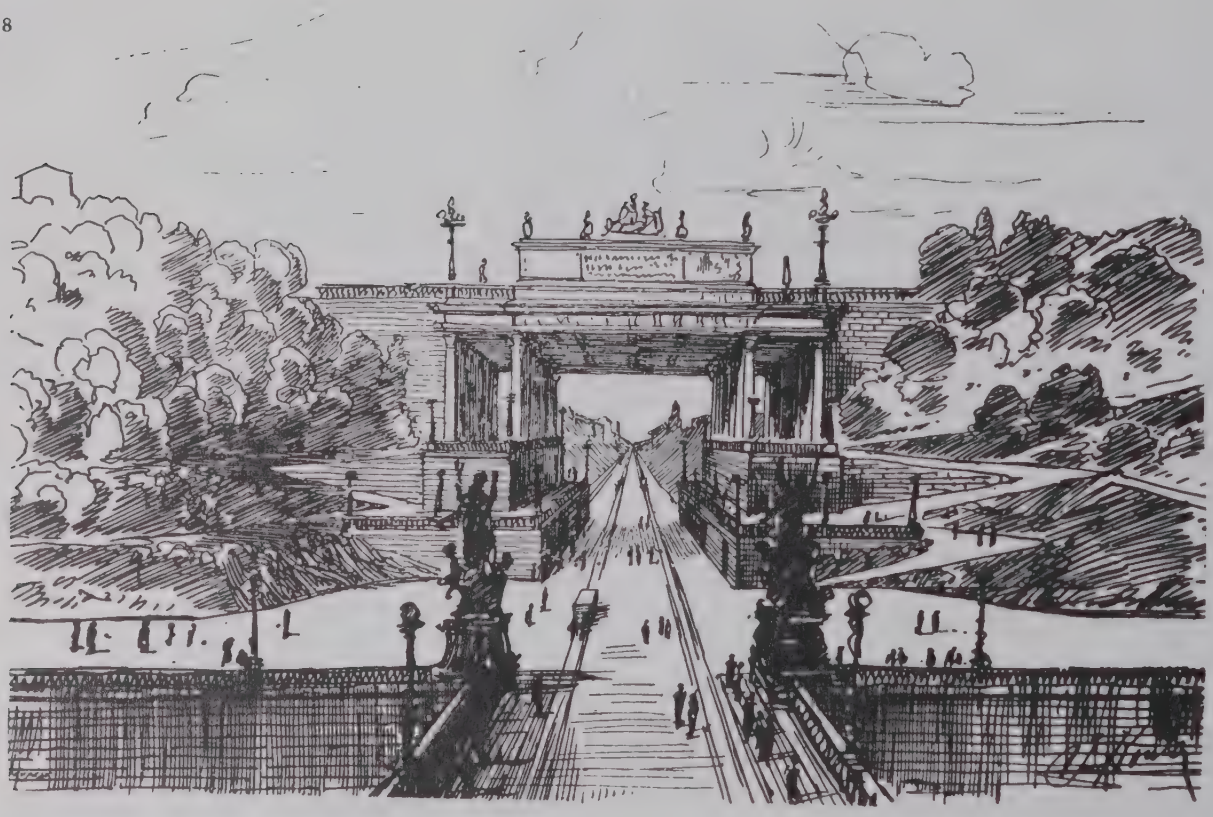


77

78 Jan Koula, návrh ukončení Čechova mostu průkopem Letenského svahu a branou, 1897, kresba tuší, perem. Z Architektonického obzoru.

79 Friedrich Ohmann, návrh řešení dopravního uzlu na Střeleckém ostrově, 1898, kresba tuší, perem.

78



79

80 Antonín Balšánek, návrh ukončení Čechova mostu tunelem, 1905—1910, koláž. Národní technické muzeum, Architekt. archiv, Praha. Soutěžní návrhy na ukončení Čechova mostu z let 1900—1910 charakterizují problematiku urbanismu Prahy doby počátku 20. století. Soustředily se k úkolu, který vznikl asanací ghetta a otevřením Staroměstského náměstí bývalou Mikulášskou, nyní Pařížskou třídou, směrem k Vltavě. Tato třída měla pokračovat mostem a průkopem do Bubenče a spojit střed Prahy s periferními čtvrtěmi a městy. Z estetického hlediska měla dát novou pohledovou dominantu měnícímu se historickému městu.

81 Antonín Balšánek, kandelábr bývalého mostu císaře Františka I., dnes most 1. máje, 1899—1901, lité a kované železo.

80

81

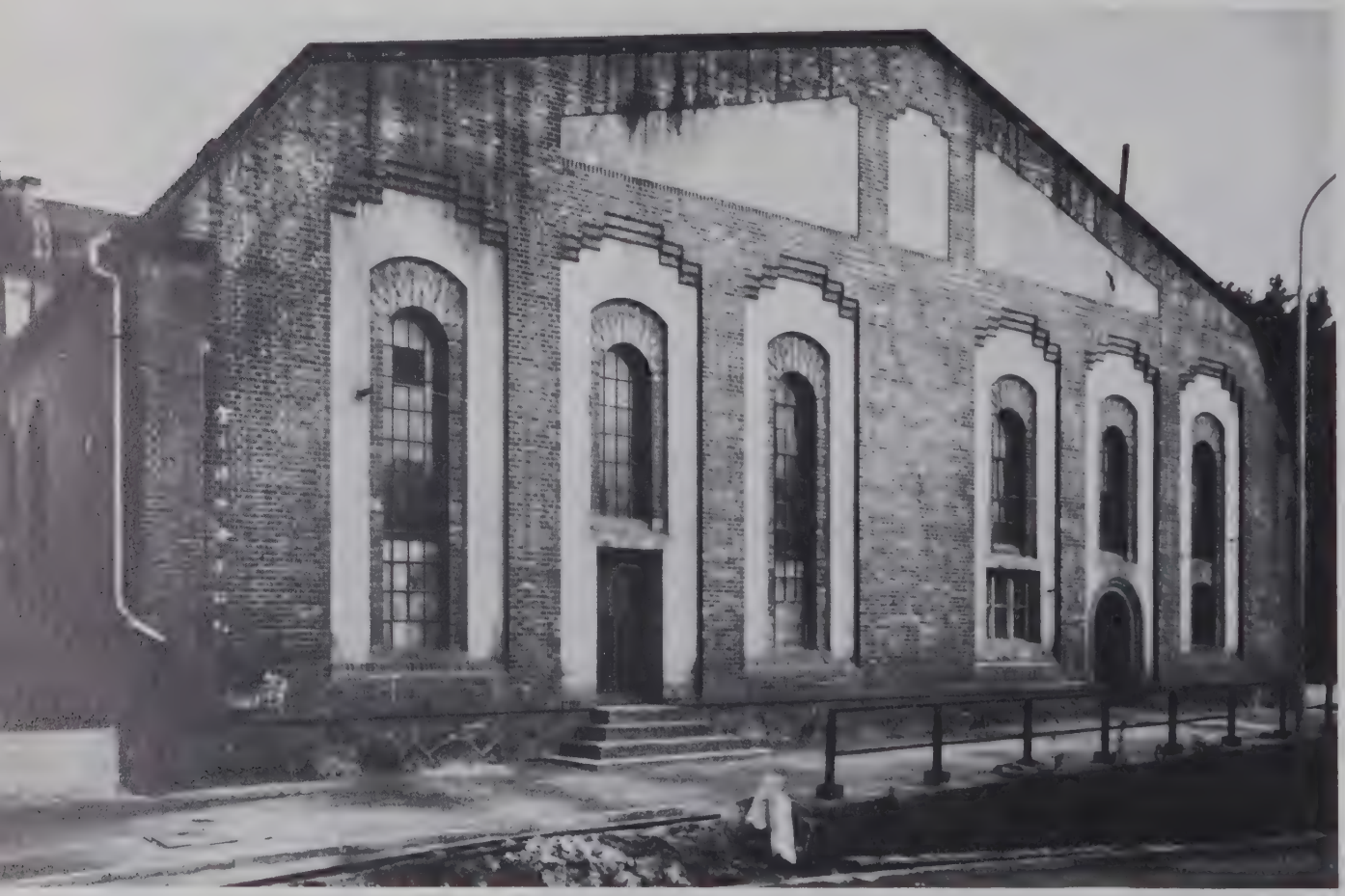
82 H. C. Lindley, čistička splašků pražské kanalizace, Papírenská 6, Bubeneč, 1900—1902.

83 Větrací šachta záplavové komory, Papírenská 6, Bubeneč.

84 Světlík schodiště k odkalovacím komorám čističky, Papírenská 6, Bubeneč.

85 Stavba konstrukce železné stavby strojovny Jubilejní výstavy 1891, navrhl Bedřich Münzberger. Fotografie převzata z pamětní publikace Sto let práce z roku 1893.

86 Skladiště Jubilejní výstavy 1891. Nový estetický výraz dekorativnosti určené jednoduchou stavební konstrukcí dosáhla i tato zdánlivě druhořadá účelová stavba. Fotografie Rudolfa Brunera-Dvořáka.

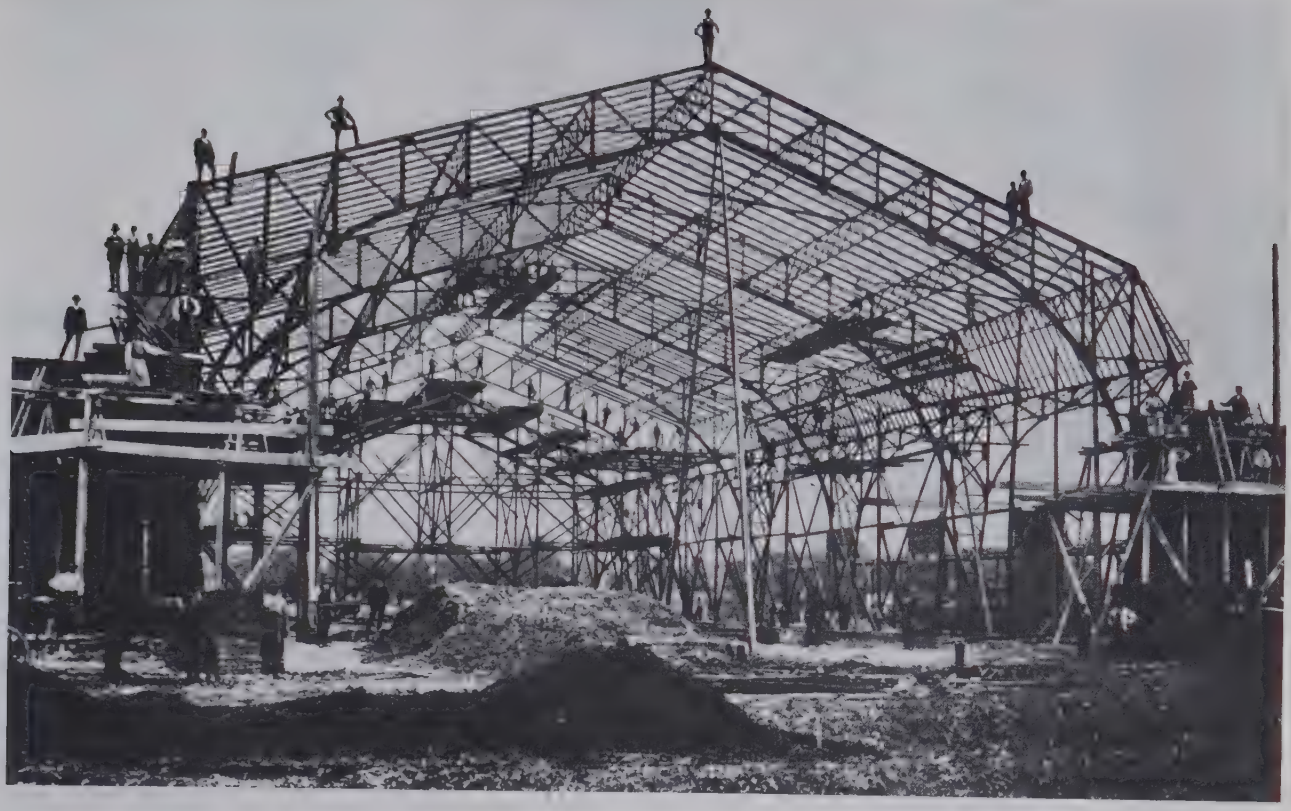


82

83

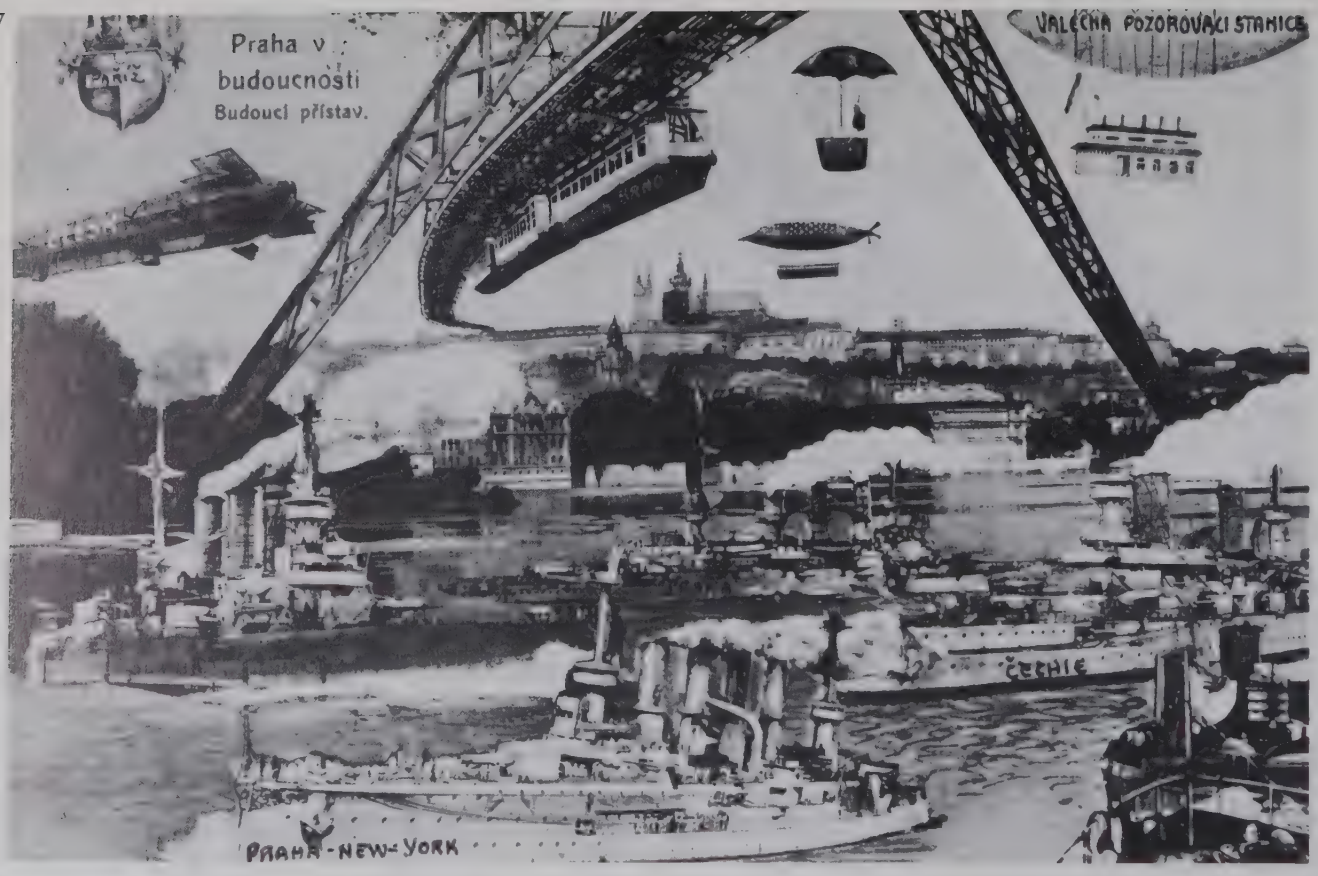
84

85



86

87


Praha v budoucnosti
Budouci přístav.
VALECNA POZOROVACI STANICE
ČECHIE
PRAHA-NEW-YORK

88

89

Železná architektura dávala městu nový výraz, který podněcoval fantazii k představám Prahy jako významné metropole moderní doby.

87 Praha budoucnosti, dopisnice z doby kolem 1900. Z majetku Městského muzea v Netolicích.

88 89 Turistická rozhledna na Petříně, 1891, postaveno Českomoravskou strojírnou po vzoru Eiffelovy pařížské rozhledny z roku 1889.

90 Železná lávka u Rudolfina, pohlednice z doby kolem 1900 (v letech 1912—1913 byla lávka nahrazena Mánesovým mostem). Z majetku Městského muzea v Netolicích.

91 Jindřich Fialka, Staroměstská tržnice, Rytířská 10, Staré Město, 1893—1896. Původní stav jedné z výtvarně nejkvalitnějších pražských železných staveb. Architekt využil tektonické a užitkové prvky konstrukce pro působivý rytmus a elegantní výraz stavby.

90

91

92 93 94 Antonín Balšánek, most císaře Františka I., dnešní most 1. máje, 1898—1901. Most byl postaven na základě tradiční technologie kamenných pilířů a klenebních pasů. Vyváženost a eleganci dominantních forem mostní konstrukce podtrhuje efektní detail precizně opracovaného kamene a bronzových plastických doplňků.

95 Jan Koula, most Svatopluka Čecha, 1906—1908. Železný most, provedený Českomoravskou strojírnou, byl navržen a proveden se zvláště zdůrazněným zřetelem k dekorativní působivosti železné konstrukce.

96 Pavel Janák, Hlávkův most, 1909—1912. Železobetonový most (pilíře kamenné) doplněný sochařskou výzdobou Otty Gutfreunda představuje jednu z nejvýznačnějších staveb Prahy před první světovou válkou. V secesi užívaný tvar vlnovky použil tady Janák nově jako motiv monumentální organické formy.

92

93

94

95

96

97

97 *Pohled z letenského svahu na Staré Město v době asanace ghetta a regulace pravého vltavského břehu, 1906, fotografie Jindřicha Eckerta. Archív hl. m. Prahy.*

Krystalizování secesní podoby pražské architektury přelomu století.

98 99 Friedrich Ohmann, Bankovní dům s kavárnou Corso, 1897—1898, průčelí a hala (dům stál v ulici Na příkopě).
První pražská celostně navržená stavba v stylově vyhraněné secesní podobě. Malířskou výzdobu domu navrhl a provedl Arnošt Hofbauer.

98

99

100

101

100 Jan Kotěra, Peterkův dům, Václavské nám. 12, 1899—1900.
První pražská Kotěrova stavba přinesla nové dekorativní motivy organických linií, zvýrazňujících vertikální pohyb, konstrukci a dekorativní siluetu budovy. Spojení konstruktivnosti s dekorativností znamenalo změnu poetického konceptu pražské architektury od eklektické receptivnosti a jásavé pestrosti k racionální, konstrukcí prohloubené lyričnosti a eleganci.

101 Jan Kotěra, náhrobek rodiny Robitschkovy, 1902, pískovec. Nový židovský hřbitov.

102 Josef Fanta, bývalé nádraží císaře Františka Josefa, dnešní hlavní nádraží, 1900—1909.
Nejrozsáhlejší stavba Prahy přelomu století, v níž architekt uplatnil široký soubor architektonických prvků moderní a historické architektury, aby dosáhl spojení užitkových funkcí nádražní budovy s romantickými myšlenkami o stavbě jako symbolickém centru života. Výrazem této ideje je především dispozice ústřední budovy se sochařsky zdobenými věžemi, ukončenými zasklenými kupolemi.

102

103 Jan Kotěra, Výstavní pavilón SVU Mánes, 1902 (stavba stála na Smíchově u vchodu do Kinského zahrady).
Výstavní pavilón reprezentuje harmonicky uměřenou, přesto však výrazně lyricky laděnou podobu českého umění přelomu století. Střídmý a jasný charakter členění hlavních forem architektury, ukončené zasklenou kupolí a opatřené dvouvěžím a průčelím s obloukovým portálem, je východiskem neobyčejně kultivovaného Kotěrova architektonického projevu, založeného na dekorativním účinku čisté architektonické formy.

104 Jan Kotěra, rodinný dům a ateliér sochaře Stanislava Suchardy, Slavíčkova 6, Buheneč, 1905—1907.
Kotěra řešil stavbu v návaznosti na inspirace anglické architektury rodinných domů. Přirozený charakter členění budovy harmonuje s dekorativním užitím přírodních materiálů.

103

104

105 Matěj Blecha, kostel sv. Vojtěcha, Libeň, 1904—1905.
Nouzová stavební technika domněle provizorní stavby umožnila architektovi využít dřevěnou konstrukci jako hlavní architektonické téma stavby.

106 Alois Korda, rodinný dům, Na Václavce 30, Smíchov, 1903.

107 Karel Vítězslav Mašek, vlastní rodinný dům, Slavíčkova 7, Bubeneč, 1901.
Uměleckým záměrem architektonického návrhu vlastního rodinného domu K. V. Maška byla snaha o spojení motivů lidové architektury s projektem moderního bydlení.

106

107

108 109 Interiér obytné místnosti rodinného domu K. V. Maška je jedním z nejvýznamnějších dokumentů stylového pronikání architektonického a výtvarného návrhu do oblastí praktického života. Předměty interiéru byly navrženy s cílem vytvořit nové rodinné milieu.

108

109

Uměleckořemeslný architektonický detail se stal charakteristickou složkou pražské secesní architektury. Na něj byla převedena řada jejích uměleckých funkcí, jím vyznívala secesní stylová označení, jím se nejvíce námětově přibližovala architektura přírodě. Architektonický doplněk zdůrazňoval pohyb a krásu povrchu, prostoru a konstrukce stavby.

110 Josef Fanta, mříž niky průčelí hlavního nádraží, 1900—1909.

111 Karel Vítězslav Mašek, sloup lodžie vstupu do zahrady vlastního rodinného domu, Slavíčkova 7, Bubeneč, 1901.

112 Josef Fanta, dveře domu pěveckého sdružení Hlahol, Gottwaldovo nábřeží 16, Nové Město, 1903—1906.

113 F. X. Jiřík, dveře schodiště, U tržnice 4, Vinohrady, 1902.

110

111

112

Jedním z charakteristických materiálů stylového dotvoření pražských secesních domů bylo sklo. Jeho dekorativní a emotivní vlastnosti využíval z řady architektů nejinvenčněji Osvald Polívka.

114 Osvald Polívka, dveře obchodního domu U Nováků, Vodičkova 30, Nové Město, 1901—1904.

114

115 Osvald Polívka, dveře průchodu pojišťovny Praha, Národní třída 7, Nové Město, 1905—1907.

115

116

117

118

119

116 118 Štuková výzdoba průčelí a detail kovaných dveří domu U Nováků, Vodičkova 30, Nové Město, 1901—1904. Dům navrhl O. Polívka.

117 Detail štukové výzdoby Národního domu na Smíchově (dnes Dům pracujících v kovoprůmyslu). Dům navrhl Alois Čenský, postaven 1908.

119 Okno nad dveřmi průčelí nájemního domu, Gorazdova 13, Nové Město, 1906—1907.

120 Výzdoba arkýře nájemního domu, Lesnická 8, Smíchov, 1907—1909.

121 Detail štukové výzdoby nájemního domu, Janáčkovo nábřeží 7, Smíchov, 1908—1910.

120

121

122 Dveře nájemního domu, Náplavní 7, Nové Město, 1903—1905.

122

123 Kamil Hilbert, vestibul nájemního domu, Gottwaldovo nábřeží 26, Nové Město, 1904—1905.

123

124

124 Pařížská třída. Luxusní domy české buržoazie přelomu století. Nárožní dům Pařížské třídy a Jáchymovy ulice navrhli Jan Vejrych a Ladislav Dvořák, 1900—1902.

Štuk patřil vedle skla a kovu k charakteristickým technikám a materiálům pražské secesní architektury. Především v něm se uplatňovaly malebné motivy ornamentální dekorace, vnášející do plochy zdi pohyb proměn světla zachyceného na jejím reliéfu. Pro výzdobu vznikající zástavby pražských nájemních domů dodávaly sochařské a dekorační dílny širokou škálu štukových doplňků. Vedle těchto hromadně vyráběných vzorů vznikala i řada jednotlivě komponovaných a modelovaných štukových výzdob.

125—128 Detaily štukové výzdoby nájemního domu, Gottwaldovo nábřeží 26, Nové Město, 1904—1905. Dům navrhl Kamil Hilbert, štuk zpracoval Celda Klouček.

125

126

127

128

129 Detail štukové výzdoby průčelí domu, Karlovo náměstí 18, Nové Město, 1905—1907. Výzdoba zdí, portálů a štítů přecházela od jemného štuku až do polob vysokého reliéfu. Mnohdy se dekorativní prvek odpoutal od nosné zdi a vyběhl do prostoru, jako je tomu například v úponcích vycházejících z vázy štítu domu na Karlově náměstí 18.

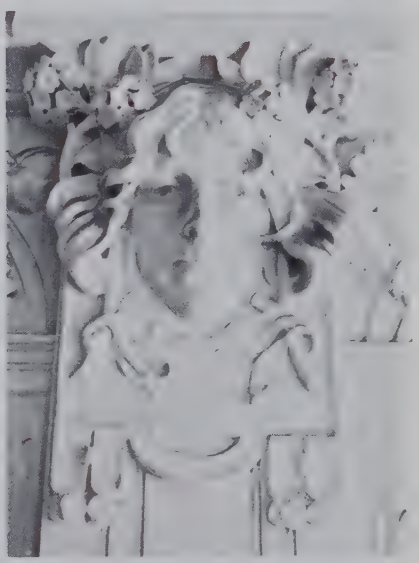
130 131 Štuková výzdoba chodby nájemního domu, Rybná 13, Staré Město, kolem 1900.

Emotivní pojetí pražské architektury vytvářelo klima tvůrčí euforie, v němž se nejen rozvíjely tvůrčí síly, ale i uvolňovaly normy ustálených obsahů ikonografie architektonické výzdoby, sahající v době kolem roku 1900 od folklóru přes klasické náměty až k módním motivům dobové kultury. Rozkyv představ však nenahrazoval architektonické řešení staveb, které, jak dokládá i sledovaná stavba s bohatě zdobeným štukovým portálem, zůstaly na úrovni náročně komponované architektury.

129

130

131



132 Portál nájemního domu navrženého Karlem Maškem, Široká 9, Staré Město, 1908.

132

133 Okno schodiště nájemního domu, Gottwaldovo nábřeží 20, Nové Město, 1898—1900. Leptané dvoubarevné sklo.

133

134

135

134 Štuková výzdoba průčelí nájemního domu, Haštalská 4, Staré Město, kolem 1905.

135 Štítek nad vchodem do budovy Obchodní a živnostenské komory, ul. 28. října 13, 1900—1902. Štukovou výzdobu navrhl Celda Klouček.

136 Klika rodinného domu Františka Bílka, Mickiewiczova 1, Hradčany, 1911.

137 Schodiště vestibulu nájemního domu, Zborovská 6, Smíchov, kolem 1910.
Jeden z příkladů, kdy architektura nájemních domů přechází od zdobnosti plastickým štukem s rostlinnými a figurálními motivy k elegantní dekorativnosti plynulých linií modelujících stěny a profily chodeb, schodišť a místností.

138 Klika nájemního domu navrženého Emilem Dufkem, Janáčkovo nábřeží 9, Smíchov, 1909.

139 Klika nájemního domu, Dienzenhoferovy sady 4, Smíchov, 1898—1900.

136

137

138

139

140

140 141 Bedřich Bendelmayer, nájemní dům, U Prašné brány 1—3, Staré Město, 1903—1904. Ateliérové okno a balkón, ukončující stavbu v ose nároží, a zábradlí schodiště.

142 Kování dveří hotelu Arcivévoda Štěpán (dnes Evropa) od Bedřicha Bendelmayera a Aloise Dryáka, Václavské náměstí 29, 1905.

143 Kované zábradlí domu navrženého F. X. Jiřikem, U tržnice 4, Vinohrady, 1902.

141

142

143

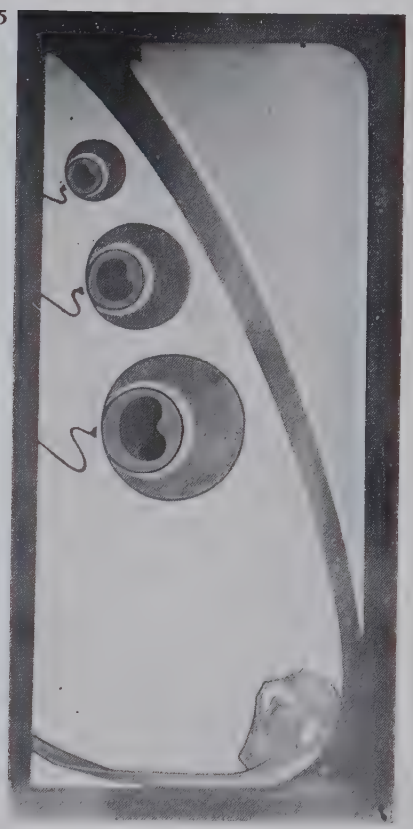
144 Průhled schodištěm nájemního domu, U Prašné brány 1—3, 1903—1904.

145 Leptané okno nájemního domu, Vězeňská 6, Staré Město, 1906.

146 Mříž okna býv. banky navržené Jiřím Stibralem, Gottwaldovo nábřeží 32, Nové Město, 1904—1905.

144

145



146

147 Schodiště nájemního domu navrženého a postaveného Matějem Blechou, Široká 11, Staré Město, 1906.

148 Alois Korda, lodžie rodinného domu, Na Václavce 30, Smíchov, 1903.

148

149 Mozaiková výzdoba průčelí obchodního domu U Nováků, Vodičkova 30, Nové Město, navrženého Osvaldem Polívkou, 1901—1904. Mozaiky s utopickým motivem souzvuku života společnosti a přírody navrhl Jan Preisler.

149

150 Osvald Polívka, pojišťovna Praha, Národní třída 7, Nové Město, 1905—1907. Sochařská výzdoba Ladislav Šaloun.

150

151 Bedřich Bendelmayer a Alois Dryák, hotel Arcivévoda Štěpán (dnes Evropa), Václavské nám. 29, Nové Město, 1905.

151

152 Jiří Stibral, banka, Gottwaldovo nábřeží 32, Nové Město, 1904—1905.

152

153—155 Antonín Balšánek a Osvald Polívka, Obecní dům, náměstí Republiky, 1903—1911. Reprezentační dům pražské společnosti přelomu století. Architektura je kultivovanou srostlicí architektonických stylů konce 19. a počátku 20. století. Spojuje neorenesanční motivy českého historismu (střecha dokládá vliv Zítkova Národního divadla) s prvky secese a moderny. V interiéru a exteriéru se na výzdobě podíleli uznávaní umělci doby. Mozaiku s námětem Prahy v konše niky průčelí navrhl Karel Špillar. Sousoší Ponížení národa a Vzkříšení národa, umístěné na rizalitu budovy, provedl Ladislav Šaloun.

153 Čelní pohled.

154 Detail markýzy při hlavním vstupu.

155 Strop Smetanovy síně.

154

155

156

156 Josef Zasche, palác Vídeňské bankovní jednoty, Na příkopě 1, Staré Město, 1906—1908. Sochařská spolupráce Franz Metzner. Protagonistické dílo moderní pražské architektury založené na čistotě a logice funkčního a dekorativního řešení průčelí i preciznosti opracování detailu.

157 Antonín Pfeiffer, palác Koruna, Václavské nám. 1—3, 1911—1914. Sochařská spolupráce Vojtěch Sucharda.

157

158 Náhrobek Ferdinanda Vettera, Olšanské hřbitovy, 1904—1905. Dílo zřejmě architektonické a sochařské spolupráce Josefa Zasche a Franze Metznera dokládá formou i textem náhrobku jednu z dekadentně expresionistických stylizací pražské kultury počátku 20. století. Nápis v překladu zní: Ferd. Vetter, 1864—1904. Ještě leccos bych býval řekl, kdyby mi osud nezavřel ústa.

159 Josef Zasche, detail kolonády náhrobku rodiny C. Thorsche. Nový židovský hřbitov, 1908.

160 161 Ladislav Šaloun, vlastní rodinný dům s ateliérem, Slovenská 2, Vršovice, 1910—1911. Celkový pohled a detail sochařské výzdoby. Konstrukčně a námětově osobitě řešená architektura zdůrazňuje metafyzické motivy života.

158

159

160

161

162 Jan Kotěra, vodárna, Hanusova 5, Michle, 1905.
První Kotěrova pražská stavba, v níž plně uplatnil režné zdivo s železobetonem jako dominantní prvky výtvarného řešení architektury.

163 Jan Kotěra, vlastní rodinný dům, Hradešínská 6, Vinohrady, 1908.
Rozvrhem jednoduchých stereometrických útvarů hmoty i členěním povrchu režného zdiva a omítky dosáhl Kotěra kultivované rovnováhy mezi asymetrickým principem secesní kompozice a logičností modernistické konstrukce.

162

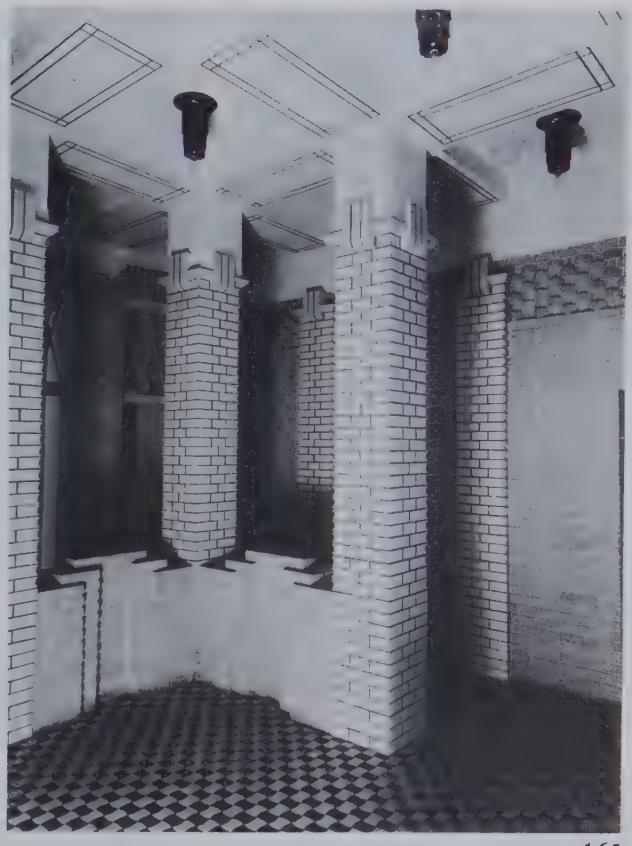
163

164 165 Otakar Novotný, Štencův dům, Salvátorská 8—10, Staré Město, 1909—1911.

166 Václav Havel, Stanislav Bechyně, V. J. Prokop, průčelí paláce Lucerna, Vodičkova 36, Nové Město, 1907—1910.

Jedna z nejrozsáhlejších staveb Prahy z doby kolem roku 1910 se projevila i v nových názorech na funkci architektonického detailu. Na místo barevné a tvarové secesní pestrosti přichází přísnější výraz, který dekorativní účinek architektonicko-řemeslné práce nahrazuje vyšší náročností a elegancí výtvarného řešení stavebního detailu. Tyto vnější podněty podpořily i vnitřní proměnu architektury, směřující k uplatnění geometrických a protokonstruktivistických architektonických motivů.

164



165

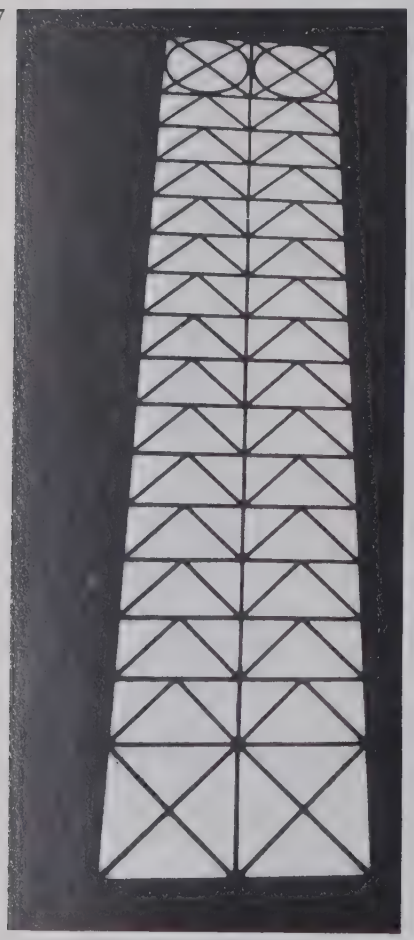
166

167 Okno vestibulu nájemního domu, Janáčkovo nábřeží 7, Smíchov, 1908—1910.

168 Lampa v nájemním domě, Bílkova 8, Staré Město, 1912. Dům navrhl František Novotný.

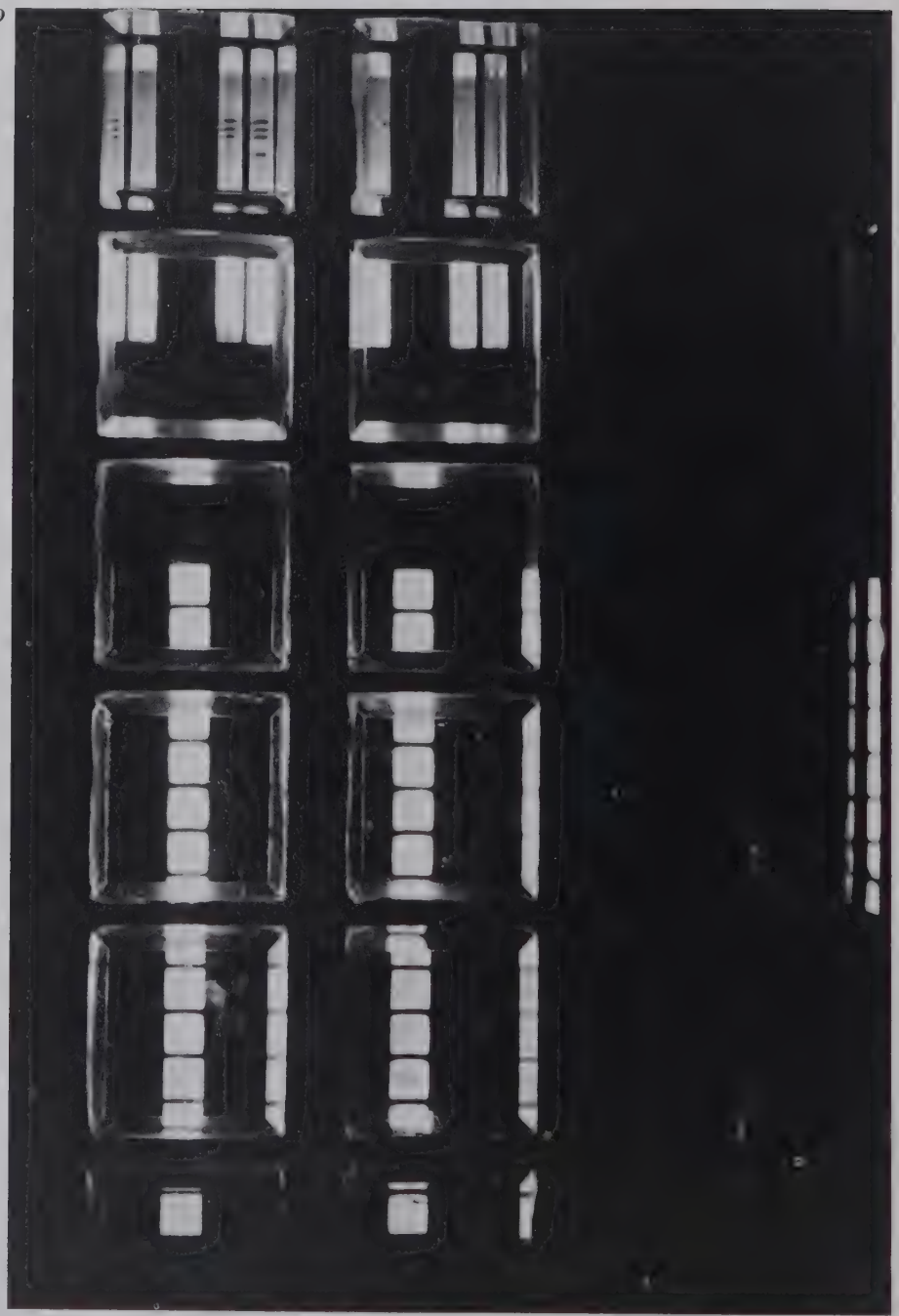
169 Dveře vestibulu téhož domu, broušené čiré sklo.

167



168

169



170—172 Detaily omítek nájemních domů na Starém Městě, 1910.

173 Josef Chochol, nájemní dům, Neklanova 30, Vyšehrad, 1913. Chocholova stavba je jedním z nejcelistvějších příkladů tvůrčího chápání architektury v české kubistické architektonické tvorbě jako soustavy tektonických a prostorově optických architektonických prvků.

173

174 František Bílek, vlastní ateliér, Mickiewiczova 1, Hradčany, 1910—1911.
Bílkův rodinný dům dokládá rozsah tvůrčích a duchovních ambicí pražské architektury počátku 20. století. Sochař ji chápal jako analogii k duchovní a hmotné stavbě lidského a přírodního universa. Promítl do ní jak historické motivy dějin architektury, tak své utopické představy o kosmických souvislostech přírodního a uměleckého tvoření.

174

IV

Problém jest: dostati se ze stadia
všeliké hypochondrie, skepse
a analýzy k první jasné a klidné syntéze.
S. K. Neumann

HLAS ČLOVĚKA A DOBY V UMĚNÍ PŘELOMU STOLETÍ

V proudu individuálního myšlení
Hmota a smysly
Magické pouto ornamentu
Hlas touhy po ideálu: sen o minulosti, o tajemné a exotické kráse
Hlas rozumu a svědomí
Hlas marnosti
Vnitřní hlas
Hlas přírody a polyfonie života
Hlasy univerza
Echo skutečnosti

„V každém objetí myšlenky a ramen chví se nervová nervosní křeč tonoucího, jenž marně se zachytává tonoucího v tajemných vlnách."[1]

[1] O. Březina, Tajemné v umění, Rozhledy VI/1897, , s. 337

Tato slova z eseje Otokara Březiny Tajemné v umění jsou víc než osobní konfesí básníka. Obrazně promlouvají o základních problémech a dispozicích umění Prahy na přelomu století. Jsou obrazem bolestné životní reflexe člověka žijícího uprostřed dobové společnosti. Životní touha a reflexe se staly hlavní osou utváření umění této doby. Celá převratnost jeho vývoje spočívala v novém přiblížení jeho poetiky životu, vnímanému v prožitcích a myšlenkách spojujících bezprostřední smyslové vjemy s niternou reflexí. Z tohoto nově odkrytého pramene umělecké tvorby nabíraly vývojové tendence různé — mnohdy v dalších odlišnostech protikladné — směry, v nichž se česká národní kultura i německé pražské umění kultivovaly a rozvíjely do evropského významu. Tato niterná stopa tvůrčího života vedla od osobního prožití existenčních problémů člověka a národa k nové umělecké vnímavosti, k novému myšlení i vyjadřování. Jakkoli vystupovaly protikladnosti životního boje v různých kontextech a vlivech, pražská kultura se scelovala tímto základním existenčním chápáním života i z něho vycházejících cílů, směřujících k řešení celého lidského problému, který se někdy jevil jako problém sociální, jindy jako národnostní, anebo zdánlivě jako uzavřený problém umělecký.

V podstatě se však stále otevírala otázka lidského smyslu osobní i společenské existence. Umění přes řadu poloh, v nichž jednou se pozornost více soustřeďovala na problémy formy (problém světla v malířství, problém konstruktivní strukturnosti v architektuře či prostorové emocionality v plastice) a podruhé na otázky obsahové, bylo určeno obratem od vnější skutečnosti k niternému světu člověka a zaměřeno k cílům nalézt odpovídající strukturu kultury a umění, v nichž by se individuální člověk se svým novým intenzívním vnímáním a prožíváním světa uplatnil a nalezl i své přirozené místo. Konec století je počátkem zápasu o moderní umění.

Doposud jsme hodnotili umění přelomu století podle toho, jak se přibližovalo našim představám o charakteru modernosti. Odtud příkré rozlišování tradicionalismu a progresívnosti v umění přelomu století i příliš schematické odlišování jeho vývojových proudů. Náš pohled na Prahu jako na místo, v němž se naráz rodí zdánlivě zcela odlišné projevy umění, otevírá otázku po společných problémech a základních polohách umění, a to nikoliv podle toho, jak se jeví v abstraktním zrcadle dějin avantgardních vývojových směrů, ale podle výrazných životních otázek, které se dostávaly do středu zdánlivě rozptýlené umělecké tvorby. Na prvním místě zde byla společná otázka individuálního, ničím nezastupitelného vlastního chápání života, spojená se společenským kriticismem a tvůrčím individualismem generací doby přelomu století. Na druhém místě zde vystupují společné rysy uvolněných tvůrčích schopností obnažené psychiky člověka, jeho nový vztah ke světu, který vnímá s prvotní ostrostí a intenzitou. Jako projev nejsoustředěnějších sil umění přelomu století pak vystupuje snaha po nalezení a uplatnění nového dekorativního systému, po novém ornamentu, který by rozptýlený, technickou civilizací tříštící se cit scelil do projevů jednotného životního stylu.

Představa nového uměleckého a životního stylu prolíná se všemi polohami umění doby přelomu století. Březinova bolestná vize promlouvá o místě a chvíli, v nichž uprostřed rozličných vlivů a tradic nebylo možno se opřít jen o jeden názor, vydat se jen jedním směrem. Nová jednota se utvářela v pluralitě tvůrčích názorů, uskutečňovala se v podobě otevřené tvůrčí aktivity. Tu netvořila jen šíře názorů, ale i hloubka pohledu k syntéze programově směřujícího umění, v níž se objevily rysy barokní struktury českého umění citově otevřeného světu.

Do nekonečných hloubek vesmíru se probořila klenba, kterou kultura budovatelské generace 19. století vystavěla z faktů rozumového poznání a neochvějných postulátů národní ideologie. Žádná myšlenka či poznatek nezůstaly nyní pevným místem utvářejícího se obrazu světa, pokud byly přejaty bez niterného uvědomění a osobního prožití. Osobní prožitek se stal významným kritériem života i tvorby, mírou jeho opravdovosti. Nastupující literární generace učinila programově psychický subjekt nejvýznamnějším činitelem nové životní i umělecké reality. V manifestu generace devadesátých let, manifestu české moderny z roku 1895, čteme: „Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel — individuum . . . Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. Nevážíme si pestrobarevného látání přejatých myšlenek a forem, zrýmovaných politických programů, imitací národních písní, veršovaných folkloristických tretek, šedivého fangličkářství, realistické ploché objektivnosti . . . Individualitu nade vše žitím kypící a život tvořící . . . Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek . . .“[2]

V proudu individuálního myšlení

[2] Manifest moderny, Rozhledy IV/1895, s. 2

Programem subjektivismu navázalo české umění konce století na kořeny kultury člověka poznávajícího svou osamocenost v civilizačním kapitalistickém světě, na kořeny romantismu. Nepřichází k docenění niterných hodnot osobního prožitku světa, ke kterému směřuje romantické umění, najednou. Nepřichází k němu jen jako k výrazu úzkosti ze světa, ale jako k způsobu autentického života, žitého přes všechny úniky do světa představ a snů v uvědomovaných civilizačních souvislostech.

Svět viděný v komplexnosti díky schopnosti niterné představivosti a citu, ztvárněný v umění, přiblížil novým generacím Jan Neruda a Julius Zeyer. Zeyer vyzdvihl nejvýše úlohu niterné představivosti v umění, a to nad všechny ostatní jeho kvality. Až tak, že umění mu zůstalo jen odleskem života niterného. „V nás celý svět a mimo nás jen klam,“[3] to bylo nejhlubší Zeyerovo vyznání víry ve svět niterného života. V dopise Heritesovi vyjádřil Zeyer roli tvůrčího subjektu, jež se stala zákonem nového vztahu umělce ke světu slovy: „Básník musí nalézt svůj svět sám v sobě.“[4]

[3] J. Zeyer, Kunálovy oči, Spisy XXXI, s. 163

[4] Zeyerův dopis Heritesovi z 29. 3. 1889

Realističtější Neruda zapůsobil na české umění konce století směřující k individualismu ještě významněji než Zeyer, protože jeho individualismus zahrnoval mnoho rozličných stránek skutečnosti, od drobných vteřin denního života až po věčnost kosmu. Tato komplexnost upoutává člověka doby přelomu století nejvíce, protože ho nově a opravdověji přiblížila skutečnosti. Její smysl se příznačně ozývá v konfesích J. S. Machara: „. . . Hledal jsem ve všem vnitřní pravdu. Té definovati nedovedu . . . vyložiti možno ji jen obrazem: nechat procházeti všechno svým čistým já jako čočkou a promítnouti to do věčnosti.“[5]

[5] J. S. Machar, Konfese literáta I, Praha 1901

Ve vývoji umělecké tvorby se stalo její osobní prožití a zvnitřnění východiskem při utváření uměleckého projevu, jeho významového i tvárného zaměření, východiskem v jeho poslání dát životu výraz ztracené jednoty. Tvůrčí myšlení uvádí pozitivistickým rozumářstvím zprahlou duši a ideologií kapitalistického progresu určenou naději do nejužších vztahů s prakticky neomezenými, emotivně bohatými oblastmi lidské představivosti.

Vyhraněný individualismus ukazoval v nových podobách základní lidské vztahy. Zde se dostávaly generace přelomu století v radikalizaci a absolutizaci svého myšlení do vypjatých situací nejen se širším sociálním okolím, ale i s rodinou. Přímo osudným se stal vztah k rodičům. Na něm se projevila nejvýraznější sociální skutečnost a rozpory doby. „Přesyceni frázemi . . . zhnuseni hejslovanstvím a kdedomováním procitli jsme. Podívali jsme se se skepsí na své otce. Trudný dojem. Za hlaholu trub vyrazili do světa — dnes je vidíme jako bezmocné parlamentní zastupitelstvo žurnálu, jemuž abonentní a různé jiné ohledy diktují posici ve věcech literárních, politických, společenských.“[6] Od neoromantické generace osmdesátých a devadesátých let až k expresionistické generaci první světové války byly vztahy k rodičům neobyčejně vypjaté. Století kapitalistické expanze a zápasu zanechalo zde své stopy především v apoteóze dravého principu pevných a neústupných

[6] Manifest moderny, Rozhledy IV/1895, s. 2

stanovisek životního boje, jejichž mluvčím a zastáncem byl v rodině otec. Jeho diktátorské jednání, ke kterému způsoby gründerských generací nakonec vedly, dalo zjevně podnět k epochální psychologické analýze Sigmunda Freuda a objevu oidipovského komplexu. V českém a pražském prostředí došlo k různým mutacím vztahů dítěte a otce, daných prolínáním kulturních otázek se zásadami kapitalistického životního boje. Od hysterických projevů vděčnosti a lásky dětí, pocházejících často z chudých venkovských poměrů, projevů, které byly jen obrácenou podobou konfliktních vztahů generací, měly i podobu ostrých výčitek dávané lásky, které přičítali umělci, jako byl Karásek, vinu své životní slabosti a zranitelnosti. Ve většině osudů se setkáváme též s traumatem ponížení a zklamání, nepochopení a odcizení. Jak u sociálně nejníže postavených, v exemplárním případě u Karla Hlaváčka trpícího hrubostmi svého otce, který terorizoval celou rodinu, zejména matku, tak i v případě osudu dětí středních vrstev, obchodníků, úředníků, důstojníků, učitelů a profesorů. Zde byly výpady a konflikty, které ovlivnily expresionistický životní postoj, ještě ostřejší. Jindřich Prucha a Ladislav Klíma jsou osudy nejzjevnější. Ovšem i v oblasti českého umění nacházíme příklady, v nichž se ospravedlňuje tvůrčí generace a rozebírá smysl tvůrčího života a myšlení, tak jako je tomu například v dopise Josefa Váchala otci[7]. Projevem, který nejhlouběji osvětlil vztahy generací v Praze na přelomu století, se stal dopis otci spisovatele Franze Kafky, Sbíral k němu materiály více než desetiletí a napsal ho roku 1919. Výčitka otci v něm nevyplývá tolik ze sumy důkazů otcova nesprávného jednání, jako z jeho existence, která, zachvácena bojem, nenechává druhého žít. „Někdy si představuji rozprostřenou mapu světa a Tebe, jak na ní ležíš napříč. A je mi pak, jako by pro můj život přicházely v úvahu jen oblasti, které buď nezakrýváš nebo které nejsou v Tvém dosahu. A těch není mnoho podle představy, kterou mám o Tvé velikosti, a nejsou to oblasti zvlášť utěšené . . .“[8]

[7] J. Váchal, podle nepublikované monografické práce Marie Bajerové

[8] F. Kafka, Dopis otci, přel. D. a P. Eisnerovi, Světová literatura 1962, č. 6, s. 110

Rozpory generace rodičů a dětí doby přelomu století vedly k utváření jiného typu myšlení, než znala praktická budovatelská generace. V oblastech imaginativního a tvůrčího myšlení hledali příslušníci nastupující generace svůj svět. Jejich skutečnost byla především skutečnost psychická. Odkláněli se od věcně jednajících mužů otců, přikláněli se k milujícím matkám a posléze k sněným i skutečným milenkám. Erotická složka je základní částí imaginace generací přelomu století. Jejich nekonečné a ve všem přítomné zaobírání láskou vyrovnávalo emotivně chudý a prakticky a rozumářsky zaměřený život otců. Žena se stávala ústředním bodem jejich nadějí i tématem jejich protestů a vzpoury. Uvedený Kafkův dopis otci má hlavní téma v osamocení, které je chápáno eroticky. Vypjatý erotický charakter je vlastní umění konce století. Eroticky založené myšlení generací z přelomu století však bylo charakteru spíše duchovního než sexuálního.

„Vždy je žena prostřednicí mezi duchovým světem a mužem, mlčenlivou a záhadnou spolupracovnicí díla, její úsměv dřímá na dně všech duší. Její objetí je bílý zázrak života!“[9] Neskutečným zázrakem, jak ženu ve své korespondenci nazývá Březina, viděla ženu generace přelomu století. Byla jí průvodkyní nejhlubších tajemství života, součástí všeho psychického. Spojovala ji s představami zmaru, které byly nejčastější v erotické tematice dekadence, i se stavy uvědomění hlubokých souvislostí člověka s přírodou, jako tomu bylo v secesi. Erotika byla v estetice přelomu století mnohdy úplně ztotožňována s uměním.

[9] Dopis O. Březiny F. Bílkovi ze 7. 2. 1908

„Jdi k ženě tedy, když si to budeš přáti, jdi k ní
proto, aby uvedla tvou duši v neznámé chvění,
jdi k ní proto, abys byl umělcem. Neboť umělcem
býti znamená radovati se ze života . . .“[10]

[10] O. Theer, Háje kde se tančí, Praha 1897

Erotismus nebyl vlastní jen dobovému českému umění, ale i literatuře a výtvarnému umění německému, pro nějž vztahy k českému životu měly v mnoha případech ráz intimní a poznamenaly v rámci celkové hegemonizace českého národa v Čechách i nové chápání české kultury či přecházení do jejího tábora prostřednictvím inspirativní role ženy. Julius Zeyer z generace starší byl například poznamenán na celý život rozprávěním staré chůvy, kterému naslouchal v dětství. Brodova novela „Česká služka“ vypovídá nejpřesvědčivěji o erotických vztazích v generaci mladší. Erotika vyrovnávala psychický život, podněcovala fantazii, obracela se však často v onom nej-

soustředěnějším místě životních nadějí i v opak cesty k životní harmonii, k ostrým vizím životního zoufalství. Třebaže života nejdychtivější osobnosti, jako např. Vilém Mrštík, F. X. Šalda, Antonín Sova, Jan Štursa či Jan Kotěra mezi řadou dalších, byly doslova osudově stiženy milostným dobrodružstvím, hypertrofie erotiky byla především záležitostí duchovní proměny životního nazírání a role citově účastného subjektu v něm.

Mnoho projevů českého umění z přelomu století vzniklo z osobních kontaktů duchovního vztahu mezi mužem a ženou. České prostředí mělo několik výrazných ženských idolů. Byly to skutečné zasvěcovatelky do tajemství života a jeho úchvatné krásy. Byla to především Zdenka Braunerová, malířka a spisovatelka, která okouzlila a ovlivnila umělce několika generací, od Julia Zeyera přes Františka Bílka až k Miloši Martenovi. Byla schopna nejen rozšiřovat v domácím prostředí obzory duchovního života, ale otevřít českým výtvarníkům a literátům i svět francouzské kultury. Jí se podařilo sblížit Zeyera a Redona a přimět Rodina k pražské výstavě a cestě do Prahy. Mladý Miloš Marten se Zdenkou Braunerovou prožil, jak sám napsal, „hodiny pohroužení do hudby veršů a tančících světel obrazů a myšlenek, jež opíjely".[11] Hluboký osobní vliv na F. X. Šaldu měla jiná ženská osobnost doby, Růžena Svobodová, básnířka lásky a milostného citu. Nejhlubším dojmem však na generaci devadesátých let působila Hana Kvapilová. V jejím projevu a její osobité kráse se zračí podoby snění celé generace devadesátých let. Její neokázalá krása, její gesto a celé její herecké umění ztělesňovalo ideál ženy-inspirátorky duchovního života. „Hana Kvapilová chtěla diváka ne přepadnout, strhnout, ohlušit, nýbrž dojmout, zvlnit hlubším a déle vyznívajícím dojmem, než jest sensace chvilková, ne znásilnit jeho dojmy, nýbrž zúrodnit jeho obrazotvornost, obohatit jeho citovost, prolnout jeho intelekt."[12]

V intuici a instinktu, daleko více uplatněných v myšlení ženy než v myšlení muže, byly nalézány prvky duchovosti naplněné tajemnými silami života. K této duchovosti se obrací umění přelomu století, v ní je spatřován jeho smysl a jeho charakter. Záhadná, hluboká řeč instinktů se stala programovou součástí umění hledajícího způsob nového, intenzívního začlenění člověka do světa. Šalda tuto řeč uváděl ve zvláštní studii věnované ženě do souvislostí umění lásky. „. . . Umění lásky jest uměním do slova a do písmene . . ."[13], které podle něho má své talenty a génie, a těmito génii byly a jsou většinou ženy. „Kdo nejpozorněji a nejhlouběji dovede naslouchat stále měnné a přece jednotné hudbě vnitřních pramenů, z nichž žije naše bytost — tak hluboce a pozorně, že pod pěnou a tříští chvíl rozpozná věčný zastřený imperativ základních, osudných instinktů a ty sleduje nesobecky, oddaně a pokorně přes všecky překážky — je génius . . . Staré umění v érách východních a v éře řecké, ale i v naší křesťansko-západní kultuře, jest svým celým charakterem a ustrojením náboženské a hieratické, odvrácené od všedního dne této země a jeho bolesti a radosti a poddané skoro celé posvěcené ukrutnosti bohů, kněží a králů. Dává se inspirovati ne potřebami života a srdce jedincova, ale abstraktní moudrostí . . .: je samo svou podstatou neindividualistické nebo, přesněji vysloveno, protiindividualistické . . . Nové umění jest . . . uměním vroucím, intimním. Není náhoda, že se těžiště nového umění a všech snah o ně vidí právě v intimitě — je to instinkt, který tu mluví, instinkt, který jest jen hlouběji položený, sám sobě nezformovaný a neuvědomělý intelekt."[14]

Jako součást tajemné rezonance jsou chápány instinktivní schopnosti rozeznávat obrazy, které jsou, řečeno slovy Březinovými, „podmalované na obraze světa"[15]. Cestou instinktů jde umění k poznání zastřeného smyslu světa. Jimi se otevírá v umění konce století vidění druhého zraku. Vidění symbolické.

Povýšení intuice na prvotní tvůrčí princip nového umění doprovázelo uznání skrytého smyslu uměleckého díla. Symbolismus se chopil těchto nově objevených prvků tvůrčího myšlení nejaktivněji. Symbolické vyjádření přiblížilo abstraktní věci výtvarné i básnické poetiky do intimní blízkosti vnímání, aby od jasně vyznačených obsahů tradičních forem umění unikalo do vizí neznámého, do hloubek skryté a enigmatické skutečnosti. Zdůraznění rozpětí nepoznaného a nevyslovitelného dávalo všem projevům českého umění přelomu století symbolický charakter a vedlo úvahy o jeho poetice až k soudům, podle nichž „ . . . v nepověděném leží největší krása poezie. V nepověděném se rozkládá její absolutní říš"[16]. V tomto rozpětí hledalo české umění novou jed-

[11] Dedikace M. Martena Z. Braunerové v knize O. Březiny Hudba pramenů, sbírka knižní grafiky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze

[12] F. X. Šalda, Hana Kvapilová, Volné směry, roč. XI, s. 155

[13] F. X. Šalda, Žena v poesii a literatuře, Boje o zítřek, Praha 1950, s. 58

[14] tamtéž

[15] O. Březina, Tajemné umění, Rozhledy, roč. VI/1897

[16] J. Karásek, ze Lvovic, Chimerieké výpravy, 1905, s. 13

notu. Toto rozpětí mu bylo vlastní, neboť zahrnovalo mýtus národa, v jehož životě mnohé zůstalo nedotvořené; zůstalo jen záměrem, jen snem.

Hmota a smysly

Prvkem, který vnesl do umělecké tvorby novou emotivní působivost, byl samotný materiál uměleckého vyjádření. Jazyk literatury, hudby a výtvarného umění se všemi elementárními složkami, hláskami, slovy, zvuky, liniemi, barvami. Materiál uměleckého vyjádření se z pouhého arbiterního prostředku, použitého ke sdělení představy, stával věcí neobvčejné emotivní síly; prvkem, v němž se nově uplatnila tvůrčí citlivost a představivost. Jeho význam rostl společně se zintenzívněním smyslového charakteru umění přelomu století a s novým vztahem k smyslově vnímanému světu. Dokládá to i lyrický text, uveřejněný ve Volných směrech roku 1898. Jeho autorka zde píše: „. . . slyšela jsem šepot hmoty . . ., její řeč pythickou, nesrozumitelnou, jedině srdce bezděky zachvacující.“[17]

[17] Z. Berková, Melancholické momenty: Miluj, Volné směry, roč. II/1898, s. 211

Nejcharakterističtějším příkladem proměny české literatury je již v osmdesátých letech poezie a lyrická próza Julia Zeyera. S neotřelou a subtilní vnímavostí se Zeyer soustředil na emotivní krásu slov. Šalda, kterému umění začínalo přemožením látky, se v polovině devadesátých let zmiňuje o Zeyerově mimořádném vztahu k materiálu uměleckého vyjádření, jenž podle Šaldy jde tak daleko, že mu autor podléhá. Šalda v Zeyerově projevu viděl mdlou, rozkošnickou lázeň teplých stínů a par.[18] Zeyerova tvorba však nebyla jen pasívní estétskou hrou, ale novým vztahem k materiálu vytváří předěl ve vývoji české literatury. V jeho projevu se materiál stával mystériem tvorby, prostředkem její psychologizace.

[18] F. X. Šalda, Kritické projevy II, s. 187

Nový smysl pro emotivní hodnoty materiálu je charakteristický pro celou českou literaturu přelomu století. Odlišuje spolu s dalšími znaky styl prózy i poezie od starší české literatury. I v rovině literatury úzce vázané na přímou sdělovací formu slovesného vyjádření, v próze, nacházíme rozhodný zvrat, který například odděluje dílo Jakuba Arbesa od prózy umělců devadesátých let, vedle nichž působí i při své fantasknosti suše a neživě.

Výrazné emotivní pojetí materiálu má v české literatuře své vývojové stupně a způsoby, jimiž nově uvědomovaný prvek umělecké tvorby a prostředek magické evokace reality byl začleňován do výstavby slovesného projevu. Jako prostředek rozvinutí vytříbené dekorace objevuje se v poezii Vrchlického a v díle tvůrců jeho školy. Vrchlický uvedl do českého umění prvky moderní smyslovosti a stavebnosti nejen vlastní básnickou tvorbou, ale především překlady poezie Charlese Baudelaira. Materialistickou senzitivnost Baudelairovy poezie vyzdvihl v dobové kritice F. X. Šalda.[19] Příznačné bylo použití materiálu zejména pro dekadentní stylizaci. „Mluvme jako náměsíčníci . . . mluvme v dlouhých, podzimními mlhami zastřených souvětích a za každým českým slovem dejme nejméně následovat alespoň dvěma barevným a třpytivým slovíčkům cizím . . .,“ napsal po roce 1900 Ludvík Lošťák[20] a charakterizoval již zmechaničtělý způsob využití emotivního materiálu, který v devadesátých letech byl výraznou komponentou proměny literatury. Dekadentní literatura využívala přirozených i zvláštních výrazových prostředků slovesného vyjádření. To se promítlo v podobě ztotožňování literárního výrazu s procesy hmoty do stylu literárního vyjádření, stavby jeho obrazů. Tak slyšíme zpěvy a sledujeme nálady, které jsou ztotožňovány s proměnami a vlastnostmi konkrétních hmot, s roztavenými kovy, s plačícími dešti, s rostoucími i trouchnivějícími vegetacemi, vibrujícími nervy.

[19] F. X. Šalda, K překladu Baudelaira, Rozhledy V, 1895, s. 25—32, 70—72

[20] L. Lošťák, A tak jsem žil, Praha 1910, s. 73—74

Obrat či návrat českého umění k jemu vlastní vypjaté senzuálnosti vytvořil v Praze devadesátých let atmosféru, která sem přilákala i cizí umělce stejného ražení. Zde jejich tvorba nalezla výrazné rezonance. Jiří Karásek představil například na stránkách Moderní revue německého básníka Maximiliana Dauthendeye s mimořádným porozuměním pro jeho poezii a s obdivem, který mu citlivou kresbou jeho portrétu vyjádřil i nejtalentovanější básník okruhu Moderní revue, Karel Hlaváček. Karásek podtrhl imaginativně senzuální stránky Dauthendeyovy poezie v eseji, kde sledoval „bledé, tajemné, chvějící se plameny hyacintově modré myšlenky“, viděl „tmu nasycenou mlčen-

livým, ponurým fialovým odstínem". Vnímal tóny, barvy, vůně. Mluvil o měsíci, který lije stříbrné mlčení do odlehlé tajuplné féerie, o lunatickém šílení. To, co Karáska zaujalo především, byl problém emotivního vidění skrytých jevů a věcí, které Dauthendey nazval ultračervenými paprsky. Vidět a v dimenzích fyziologického procesu prožít dosud skryté, nezřené či rychle prchající jevy skutečnosti a jejich vizí, jevy duchovního významu a charakteru, to byl jeden z cílů emotivního uchopení hmotného světa v básnickém vyjádření.

Zvýrazněný zájem o materiál, o hmotnou stránku skutečnosti i materiálové kvality uměleckého projevu byl na přelomu století uplatňován uvnitř vývoje umění diferencovaně. Zatímco pro neoromantiky byl hmotný svět a materiálové prostředky uměleckého vyjádření součástí metafyzicky zázračného vzrušení ze skutečnosti, nyní se stával její uvědomělou, prvotní a reálnou kvalitou.

„Řev hmoty, jež věkům vstříc kypí pravěká ve věčném řetěze metamorfós,
a unylé volání ze hlubin člověka, v němž zajatá duše
po spříznění teple lká
v mohutné hymně do žití nám vpadlo přílivem sladkých dós . . .
V zbahnělém ovzduší, kde soumrak závoje tká,
ty horoucí tóny slyším skloněn nad bílým znavením Tvých, milenko, pós
a lokám panenskou svěžest Tvé duše a z ňader Tvých vůni tuberós."[21]

[21] S. K. Neumann, Kniha erotiky 1895—1914, Sebrané spisy II, Praha 1956, s. 32

S. K. Neumann ztotožnil materiální svět s nejzjevnější formou života, se sexuálním pudem a tvůrčí touhou. I v dalších jeho básních z druhé poloviny devadesátých let nacházíme srovnání metamorfóz hmoty s rytmy života. V Glosách k životu a umění je svět pojmenován jako nekonečný proud šumící, syčící živé hmoty, je ztotožňován s obrazem moře.

„Moře!
Moře moří a vášní!
Na tvých hladinách veslujeme
a v hlubinách tvých hledáme perly,
v tvých vlnách koupáme duši svou
a ústy zanícenými
promlouváme pohádku o Anadyomeně,
tvé pěny vůní nesouce v život."[22]

[22] S. K. Neumann, Satanova sláva mezi námi, Praha 1897

Rozvinutá smyslová stránka českého umění, projevující se v emotivním chápání materiálu, zapůsobila na vývoj jednotlivých druhů a žánrů umění i na jejich začlenění do kultury doby. Ovlivnila jak výraznou převahu poezie nad prózou v rámci literatury, tak i postupné přebírání vůdčí role výtvarného umění mezi jednotlivými druhy uměleckého vyjádření v rámci celé kultury a měla vliv i na vyvrcholení českého výtvarného umění v plastickém projevu. Nový smysl pro emotivní hodnoty materiálu vedly k renesanci řady oblastí výtvarné tvorby. Zájem o materiál se uplatnil ve všech oborech výtvarné práce — v malířství, grafice, sochařství, architektuře, užitém umění. V malířství to bylo vývojem směřujícím k uplatnění čisté, od údělu popisnosti značně uvolněné barvy. Materiál se stal jedním z výrazných prostředků architektury. Secesní a modernističtí architekti vynikali v schopnostech kombinace různých materiálů k členění a výtvarnému i obsahovému dotvoření architektury. Režná zeď, omítka i plastický štuk se zde uplatňovaly ve spojení s dřevem, kovem, sklem a keramikou. Slovník významů sahal od naturalismů, artificiálnosti až k obnažení jednoho materiálu a sledování jeho skladebných možností. Nejpřirozeněji a nejvýrazněji se materiál uplatnil v oblasti artefaktů užitého umění, objektů z tvárlivé, opticky působivé hmoty, z keramiky a skla. Ztotožňování materiálu jako prostředku uměleckého vyjádření a hmoty jako přírodní substance zde vedlo k vyostření symbolického smyslu uměleckého díla.

Keramika, která prošla od počátku devadesátých let vlnou vypjatého naturalismu, rozrušujícího neorenesanční historická schémata stejně působivě, jak to v manýrismu učinil Bernard Palissy, se postupně dostávala k volnému rozehrání estetické hry s vlastnostmi keramických materiálů. Tvárlivost hlíny byla vypjata až do nepřirozených poloh, v nichž se materiál stával mystériem tajemné

a obřadné působivosti. Tradiční metamorfózy materiálů, tvarů a objektů se v keramice promítly nejen do individuálního tvarování měkkého střepu, často bohatě a expresívně glazovaného, ale i do čistého porcelánu. Nejvýrazněji se v keramice uplatnila emotivní role materiálu. V secesní tvorbě se hojně užívalo zvláštních způsobů pálení, při nichž vystupují na povrch glazur odkysličené složky sloučenin barvících kovů, dávajících keramickému objektu charakter jakési zvláštní, místy perleťové, místy kovově irizující hmoty, s jakou se v přírodě setkáváme u vzácných, exotických živočichů.

Obdiv k procesům tavené hmoty vedl k hojnému užívání glazur. Nejefektnější byla v secesní keramice technika krystalických glazur, založená na tavitelnosti hmot, které při snižování teploty a případné deoxidaci tvoří sklovinu zaplněnou drúzami krystalů, působících přírodní krásou minerálu.

K nejústrojnějším projevům v oblasti užitého umění, založeným na objevované působivosti obnaženého materiálu, patří české sklo. Sklářství v českých zemích patřilo v 19. století k nejvýznamnějším výtvarným projevům české kultury. V letech 1830—1860 vznikla rozsáhlá produkce, která přinesla nejen díla, v nichž byla značně překročena mez dobových konvencí směrem k tvarování moderního sklářského objektu 20. století, ale proslavila se i originálními postupy sklářské technologie. Bylo to probarvování skleněné hmoty a listrování povrchu skla, jak je představují známé hyality a lithyaliny. Na konci století české sklářství této epochy vrcholí. Utvářející se secese dala nově vyznít technické vynalézavosti a estetické vnímavosti a tvořivosti, s níž byla skleněná hmota pochopena jako jeden z nejpoutavějších materiálů. V sklářství se nejbohatěji rozehrály možnosti sahající až do poloh mytické biologizace a ziluzívnění proměn živé i neživé hmoty. Předpokladem využití výrazových možností skla byla dlouhá tradice, v níž se uchovávaly nejrůznější techniky, k nimž novou pozornost zavedl historismus v repertoáru historických napodobenin. Na konci století se uplatňují technické postupy v novém smyslu. Přispěla k tomu i výtvarná kritika. V roce 1896 napsal F. X. Jiřík studii o uměleckém průmyslu, kterou začal pojednáním o sklářství. Na základě analýzy funkce a technologie, založené na morfologii kapky jako základního tvarového prvku tekutin, odsoudil umělé a nepřirozené zásahy broušením do organicky tvarovaného skla.[23] Sklářská tvorba konce století uplatnila hutnické způsoby vytváření, tvarování a zdobení sklářských objektů. Tato technika byla ověřována a cizelována na rozsáhlé produkci napodobenin historického skla, zejména antického, jehož sběratelství se stalo v 19. století předmětem módního zájmu. Napodobeniny antického skla jemně nazelenalé hmoty a perleťové irizace jsou příznačné pro významnou éru sklárny Jana Loetze v Klášterském Mlýně u Kašperských Hor, jedné z nejvýznačnějších evropských skláren své doby. Tato sklárna došla na základě inspirace tehdy světově proslulým newyorským sklem Tiffanyho k využití vlastních technických postupů: vrstvení navíjených a česaných skelných vláken evokujících organickou strukturu rostlin. Loetzova sklárna spolu s řadou dalších v jihozápadních, jižních a severních Čechách používaly celou řadu postupů, v nichž se hmota stávala přitažlivým mystériem. Roztavená hmota se zde zjevovala v čirých, kouřových a barevných podobách měnivého lesku a třpytu. Obdobně jako krystalické keramické glazury měly sklovinu naplněnou minerálními krystaly, byly také do hmoty skla zataveny úlomky drahých kovů tvořící z něho předmět zvláštní působivosti. Ta se uplatňovala i tam, kde tvarem již objekt směřoval za rámec vegetativně zdobné secese k stylově vyhraněnému geometrickému projevu.

Do nejzazší míry vydrážděná touha po emotivním výrazu materiálu využívala i výrazových vlastností skla, takže se z něho stávala hmota spíše éterická než pevná substance. Materiálová imaginativnost, podtrhovaná častými iluzemi proměn struktur a skupenství, podržovala si stále jistou organičnost, danou tradičními postupy a tradičním, a možno říci tedy i pro české umění specifickým viděním. Třebaže české sklo přelomu století pocházelo z oblastí česko-německého pohraničí a bylo komerčně a do značné míry i vzorově vázáno na evropská kulturní centra, zvláště Vídeň, jeho provedení je ovlivněno tradicemi, v některých postupech sahajícími až do baroka. Bylo určeno smyslovou citlivostí, českému umění vlastní. I v okázalém uplatnění hmot, dovedeném v secesním umění až do poloh uhrančivé krásy, projevila se zde citlivost a kultivovanost, podmíněná autentičností barokní tradice českého umění.

[23] F. X. Jiřík, Z uměleckého průmyslu. Sklářství. Rozhledy, roč. VI/1897, s. 395—398, 425—455, 558—560

Působivost materiálu a forem hmotného vnímání a výtvarného myšlení však nebyla v českém výtvarném umění projevy secesního sklářství vyčerpána. Materiál se v těch významových rovinách, v nichž se objevoval v literatuře jako emotivní exponent syrové skutečnosti, objevil i v řadě dalších poloh českého výtvarného umění doby přelomu století. Nejvýrazněji v tvorbě sochaře Františka Bílka. Jeho pojetí umělecké tvorby jako mystické cesty k přírodě otevíralo otázky přímého spojování konkrétních objektů přírody se sochařským a malířským projevem. Dřeva, zanechaná v hrubé podobě i se zbytky kůry, se stala součástí symbolického sochařského projevu, obdobně jako dráty, kámen, keramické hmoty, sádra — neboť vše bylo součástí jednoho světa, jehož smysl se zračil i v uměleckém díle.
V jiné poloze hrál materiál roli v tvorbě Preissigově, soustředěné na grafický projev. Již na konci století Preissig uplatnil při leptání grafických desek řadu přírodních a umělých předmětů, jejichž povrch se prostřednictvím otisku v měkkém krytu desky promítl do jeho obrazů. Byly to například rozměrné tabákové listy, ale i textilie, nitě, provázky, špony a další materiály. Emotivních vlastností konkrétních věcí — materiálu — užívalo i malířství. Jan Zrzavý často kombinoval ve své tvorbě v období kolem roku 1910 olejovou malbu se zlatem. Magická emotivnost zrcadleného světla byla jedním ze způsobů jeho cesty k malbě, v níž barevná hmota absorbuje světlo a stává se jemným barevným fluidem duchovně emotivního výrazu. Problém malířství přelomu století, řešený již v dílech Schikanedrových, rozvedl Zrzavý v období hledání svého stylu do poloh secesní magičnosti i fauvistické citovosti bezprostředního barevného vyjádření. Charakteristickými jsou pro tuto dobu Zrzavého tvorby koláže tvořené siluetovými obrazy lepenými z barevných kovových fólií.
Uplatněním materiálu, který svou emotivností nově vpadl do zorného pole umělecké vnímavosti a představivosti, navazuje tak bezprostřednější emotivní vztahy mezi uměním a skutečností a promlouvá na konci století česká senzuálnost, známá z oněch poloh a období českého umění, v nichž se naše kultura mohla rozvinout do svého vlastního, smyslově působivého duchovního výrazu v gotice a baroku.

Magické pouto ornamentu

Každý nový prvek oživující vnímání, každý nový vjem skutečnosti rychle se rozšiřujících horizontů technické civilizace narušoval tradiční formy bytostné orientace člověka ve světě, jeho způsoby myšlení, jeho jistoty a výhledy imaginativního obsáhnutí mnohoznačného světa uměním. Silná deprese a výrazná touha obsáhnout v celistvosti rozšiřující se svět byla v Praze doby přelomu století určena spádem událostí rychle se proměňujícího prostředí. Zatímco ve vyspělých státech s rozvinutou průmyslovou civilizací, zejména v Anglii, nacházely nové životní problémy řešení v estetických úvahách a uměleckých projevech procházejících koncem 18. a celým 19. století, doba přelomu věků znamená v Praze náhlý zvrat kritérií a otázek estetické a umělecké tvorby.
Již od prvních projevů průmyslové civilizace vystupovala otázka odlišnosti strojově vyráběných předmětů a průmyslově určovaného prostředí od tradičního světa člověkem vyráběných věcí a upravovaného okolí. Odlišnost, která souzněla s pojmem ošklivosti, vyvolávala potřebu začlenit svět techniky — továrny, skladiště, technické stavby, mosty, věže a komíny, stejně jako průmyslové výrobky — do světa kultury. Roli prostředníka v tomto začlenění hrála především ozdoba — dekorace. Historismus vynikl aplikací nejrůznějších systémů výzdoby převzatých z uměleckých děl minulosti na objekty a předměty průmyslového světa. Jeho postupy byly hojně užívány až do okamžiku, kdy byly objeveny estetické kvality samotného průmyslově vytvářeného objektu.
Pražská Jubilejní výstava byla místem prvního zdejšího výrazného setkání i střetnutí průmyslu a kultury. Třebaže vyzněla v mohutnou životní euforii, ukázala zjevně problémy nové kultury a nejasnost dosavadních forem umění ve vztahu k technice. Nejzjevněji v kaleidoskopu výstavní architektury. Programový článek H. G. Schauera Stavitelství budoucnosti z roku 1890 poukázal

na problémy, které se pak objevily v architektuře výstavy. Hubert Gordon Schauer charakterizoval rozpor techniky a kultury v návaznosti na myšlenky Semprovy, které v Praze zazněly bez ohlasu již před polovinou 19. století.[24] „Neshoda mezi cílem a formou bije do očí," píše Schauer. „Co má gotika společného s našimi sbory rokujícími a zákonodárnými, co mají naše nádraží, naše divadla společného s Alhambrou?"[25] Historická dekorace je podle Schauera svědectvím neschopnosti architektury vyjadřovat se formami vlastními moderní době. Pusté stavby kasáren a prostých nádraží jsou blíže ideálu moderního slohu než „ty nejsložitější a nejkrásnější renesanční práce, sledující cíle výhradně umělecké a stylistické . . . Ve vlacích, které poutány hadovitými kolejemi drnčíce mizejí v černých jícnech tunelů, v parnících, které po vytčených drahách kříží oceány, by zastavíce se v přístavech obsah svůj ukládaly v nekonečných docích, v hromu kladiv, která zdvihána poutanými silami přírodními tíží tisíci centů dopadají na svíjející se surovinu, proudí a tepe vlastní život našeho věku"[26]. V uplatnění esence této moderní síly životní Schauer hledá prvky nové architektury. „Tunely a viadukty, obrovské železniční mosty pnoucí se přes veleproudy a zálivy nám podávají pokyn, ve kterém směru půjde restaurace nejstaršího umění lidského."[27] V práci inženýra-konstruktéra a v novém stavebním materiálu — železu vidí Schauer organické prvky moderní architektury, která vychází ze skutečnosti, ze života. V železné architektuře „každý rys je nutný, a v tom je její vlastní krása"[28].

[24] H. G. Schauer, Stavitelství budoucnosti, s. 278
[25] tamtéž, s. 279
[26] tamtéž, s. 279
[27] tamtéž, s. 280
[28] tamtéž, s. 282

Otázka nové architektury a otázka krásy světa technického prostředí nebyla na počátku devadesátých let ani v době přelomu století rozřešena. Nejenže se dekorace neztratila z budov a věcí každodenního života, ale naopak architektura i užité umění se staly objekty dekorativního živlu. Schauerova slova, která postihla problémy moderní architektury v nejobecnější rovině, takže platí nejen pro architekturu 19., ale i 20. století, nalezla v tvorbě konce století jiné uplatnění než to, o které usiloval její autor. Nebyla přesná v předpovědi toho, že se funkční tvar zbaví dekorace, ale v určení funkčního charakteru struktury architektonického díla, v němž na konci století dekorace hrála podstatnou roli. Sám dekor byl pojat se smyslem pro strůjné síly, a to především síly přírodní vegetace. Již od poloviny 19. století rozvíjely se v Evropě teorie o ornamentu, které si všímaly přírodních objektů, zejména rostlin, a jejich ústrojné krásy. Na organickou skladbu a věčně proměnlivé hnutí přírodních forem poukázal John Ruskin ve svých úvahách předznamenávajících secesní kult přírody. Analýzou struktury rostlin ve vztazích k ornamentu se zabývali Owen Jones a Charles Dresser[29]. Oba definovali strukturu přírodních forem tvořenou vyváženými rytmy sil jako vzor harmonie. Z Ruskinových myšlenek o geometrii a z Dresserovy a Jonesovy analýzy rostlin čerpali tvůrci formující nové principy výtvarné tvorby.

[29] Ch. Dresser, The Art of Decorative Design, London 1862. Podrobněji S. T. Madsen Sources of Art Nouveau, Oslo 1956

České výtvarné umění 19. století nemohlo proniknout do takové hloubky studia přírody a nalézt v ní prvky nové harmonie světa technické civilizace, jako tomu bylo v kulturně i průmyslově vyspělé Anglii. Technika až do počátku devadesátých let nikdy nezasáhla do života tak daleko, aby vedla člověka k programovému hledání přírody jako protipólu technické civilizace. Nicméně i zde docházelo k novému doceňování ornamentu při utváření moderní kultury.

V českém prostředí se k ornamentu jako klíčovému prvku proměny umění soustřeďovala pozornost již během druhé poloviny 19. století. Sledujeme-li jeho vývoj, můžeme říci, že snahy o dekorativní projevy patřily v českém malířství k jeho nejzajímavějším přínosům. Jednou z hodnot, která upoutává na díle Josefa Mánesa a Mikoláše Alše, jsou právě ornamentální tendence, a to jak v dekorativních úlohách, projevujících se v Mánesových ilustracích a praporech, tak i ve volném projevu, nejvýrazněji pojatém v Alšově kresbě v jeho dílech z konce sedmdesátých let. Máme zde však i práce esteticko-didaktické s teoretickými otázkami. Už v osmdesátých letech se pokusil využít pro ornamentické účely Mánesovu tvorbu teoretik ornamentu a učitel kreslení Alois Studnička. Vydával časopis Český kreslíř, na jehož stránkách se snažil rozřešit problémy ornamentu například analýzou křivky. „Rozsáhlá jest říše křivky, ovládá tvary rostlinné, živočišné a beztvárnou část nerostů. Mimo to se vyskytuje i v matematických vědách v dokonalosti ideální, odkud pak se brává ze základ při kreslení různých tvarů přírody".[30] Studničkova cesta, jak ji charakterizuje uvedený citát, byla pokusem dobrat se k prvkům živé linie, tohoto domnělého základu českého umění, z hlediska ideálu. Je to příklad klasicistního formalismu 19. století, naroubovaného zde na tra-

[30] Český kreslíř, roč. I/1881, s. 3

dici obrozeneckých představ. Studničkova činnost nepatří k mimořádným uměleckým přínosům, ale je velmi instruktivní. Na jedné straně soustřeďuje programovou pozornost k novému prvku tvorby, na druhé jej vkládá do vžitého modelu umění. Není proto divu, že jeho teoretizování na podnětné téma zůstalo omezeným přínosem ve vývoji jednoho směru dobových ornamentálních snah. Křivková linie se uplatňovala během osmdesátých let ještě v daleko živější poloze v českém sochařství, poučeném již v díle Myslbekově soudobou francouzskou plastikou. Myslbekova a také Maudrova díla, jak je představují například Myslbekovy návrhy sousoší Palackého mostu z let osmdesátých či Maudrova pamětní deska Čermákova domu z roku 1887, jsou charakteristickými příklady melodického vývinu figurální plastiky. Ústrojný postoj a pohyb postavy byl zde rozváděn pomocí melodické hry drapérie do poloh, které byly v naší uměnovědě oprávněně přirovnávány k hudbě.

V rámci klasicizujících tendencí našeho umění v 19. století se ornament nejplněji projevil v díle generace Národního divadla. Další jeho vývoj byl závislý na proměně kultury v průběhu let devadesátých, která znamenala kritiku ideologicky i formálně uzavřených systémů umění. Melodické prvky českého umění, jak je uplatnil například Myslbek a které byly do určité míry vázány na klasický ideál, se uplatňovaly od devadesátých let většinou již mimo pevné pouto národní ideologie. Nacházíme je v kosmopolitním umění parnasistním a v projevech umění dekadentního, směřujících k l'art pour l'artismu.

V kontrastu ke kosmopolitní akademické kultuře a s kritikou pasívního netvůrčího ideologického chápání národní kultury obracela se na prahu let devadesátých znovu pozornost k lidovému umění. Na rozdíl od dřívější idealizace figur českého lidu a v duchu sílících realistických a naturalistických snah, vedoucích k věcnějšímu poznávání života venkova, začali nyní umělci studovat jeho ornamentální motivy a vzory. Tento etnografický zájem poznamenal například tvorbu K. V. Maška a patrně i Františka Kupky.

Pronikání prvku folklóru do umění dokládá výrazně architektura, která hledala společné řešení dvou inspiračních zdrojů dobového architektonického projevu, historického a národopisného, ve formě oživení příkladu české renesance. Názorně to dokládají stavby Wiehlovy. Spojení ornamentu s řemeslnou technologií, s charakterem materiálu a částečně i s funkcí jednoduchého předmětu, to byly důležité podněty, kterými zapůsobilo lidové umění na proměnu české výtvarné kultury devadesátých let a uplatnění dekorace v ní. Právě v rovině řešení otázek ornamentu došlo ke spojení prvků rozličných kultur, ke scelení výtvarného projevu a jeho organickému zapojení do života. Ornament se stal nejexponovanějším prvkem výtvarné kultury. V něm se mohly projevit touhy po spojení pozitivistickým poznáním atomizovaného a kapitalismem odcizeného světa věcí a jevů. Ornament v umění přelomu století pronikl z povrchu uměleckého předmětu do jeho tkáně, z ozdoby do struktury uměleckého projevu, aby pak v nových podobách se zase vracel zpět do různých oblastí života. Doposud byl chápán jako záležitost ryze výtvarná, jako problematika abstraktních dekorativních soustav historických a etnických stylů. Utváření secesní kultury však názorně ukazuje vzájemné působení rozličných forem umění a jeho vztahů v životě.

V české kultuře přelomu století se v ornamentálních formách uplatnily vedle výtvarného projevu i literatura a hudba. Tento syntetický proces byl u nás nejdříve programově sledován a rozvíjen v literatuře. V první polovině devadesátých let vystoupil po H. G. Schauerovi jako vůdčí kritik F. X. Šalda s programovou statí Syntetismus v novém umění.[31] Od tohoto článku až po soubor jeho prací z přelomu století, vydaný pod názvem Boje o zítřek,[32] obhajoval Šalda organickou stavbu uměleckého díla, a to jak literárního, tak výtvarného. Nové umění spojoval „s rytmem světa a nekonečností melodie".[33] Cesta k novému uplatnění ornamentálních prvků se souběžně s teoretickým úsilím Šaldovým otevřela básnickým dílem Otokara Březiny. Na počátku své tvorby byl zaujat kultem tradiční básnické formy a pokoušel se o jednu z nejobtížnějších forem v české poezii, o alexandrin. V roce 1893 ke své básnické tvorbě poznamenal: „. . . intensivní představa dojmu vyvolává trapné napětí mezi myšlenkou a formou, forma tvrdá, nepoddajná trhá se a puká v celých štěrbinách . . ."[34]

Konflikt individuálního vidění světa a konvenční formy básnického vyjádření podmínil Březinovo

[31] Literární listy 1891—1892

[32] F. X. Šalda, Boje o zítřek, knižně poprvé s podtitulem Meditace a rapsodie 1898—1905 z r. 1905

[33] tamtéž (Nová krása, její genese a charakter, pův. uveřejněno ve Volných směrech 1903)

[34] Listy Otokara Březiny Anně Pammrové, Velké Meziříčí 1933, soukr. tisk

úsilí o nové hledání a uplatnění rytmické stavby verše. Stal se jím volný verš, technika, kterou na prahu 19. století rozvedl William Blake v inspirativním díle, z jehož kořenů rostlo i umění přelomu století. Tam i zde se nově spojila obraznost a forma vyjádření, nově se přiblížily literatura a výtvarnictví. Podstata techniky volného verše spočívala v tom, že obraznost se zde vyvázala z pevného pouta tradičních forem básnického metra a rozvinula se ve volné rytmické struktuře, která namísto přesného sledování geometricky jasných vzorů kompozice básně uváděla formy intuitivně modelované. Výsledkem bylo hluboké oživení rytmu básně, otevření její metrické skladby i tematiky bohatému světu konkrétního vjemu a niterné představivosti. Typologické zákonitosti umělecké tvorby, její ornamentální prvky se tak zde nově uplatnily.

Březinovo oživení české poezie volným veršem obnažilo celou oblast významů barokních tradic českého umění. Otevřenost a plynulost formy, komplexnost tvůrčí myšlenky pulsující mezi jednotlivostí a nekonečností, to byly prvky, které v kontrastu k akademické konvenci sledovaly niternou nit výrazné domácí tradice. Březinova poezie, jevící se jako sled obrazů stále znovu se zavíjejících ze svého širokého abstraktního toku k útržkům prožitého života, otevřela pohledy na věci a jevy světa „spojené nesčíslnými osnovami souvislostí". Ornament, který navazoval spojení rozporných prvků obrazu světa a který v prvních intenzívních kontaktech umělců se změněnou skutečností se promítal do tematiky grotesky, nabýval v Březinově díle nové vážnosti. Jeho řešení představuje zásadní zlom ve vývoji českého umění.

Březinova tvorba dokládá krystalizování stylu v souvislostech s uvědomováním české umělecké tradice a základních rytmických zákonitostí ornamentu. Uzavírá celou širokou oblast náběhů k nové podobě uměleckého projevu.

Obdobně jako v poezii, i ve výtvarném umění se dostávaly bezprostřední vjemy skutečnosti do dramatického napětí se systémy tradičních dekorativních řádů. Pozdní historismus uváděl mezi dekorativními motivy s oblibou grotesku, která vyjadřovala v abstraktních a fenomenálních složkách tematiky uměleckého díla napětí. Tyto jevy pozorujeme v díle několika představitelů českého malířství poslední čtvrti 19. století, například u Hanuše Schwaigra, Maxe Pirnera a Felixe Jeneweina. Námětem jejich tvorby nebyly již klasicistně idealizované postavy apollinského rodu, ale postavy osudové, démonické, zachvácené dionýskými silami přírody. Umělci věnovali novou pozornost kresbě, která se stala prostředkem, do něhož se nejvýrazněji promítly dynamické, živelné síly jejich projevu. Při utváření nového ornamentálního stylu si začíná české umění programověji všímat kresebných forem od poloviny devadesátých let. V časopise Rozhledy byly v letech 1896—1897 uveřejněny stati anglického teoretika ornamentu Waltera Cranea.[35] Podnětně do Prahy zasahovaly také ohlasy Muchovy tvorby.

[35] Rozhledy, roč. VI/1897, s. 160 ad.

S ornamentálními formami spojenými s obrysovou linií se v této době setkáváme ve výtvarném umění i literatuře. Spojitostí časových, rytmických prvků s vizuálními motivy a formami využil básník, kreslíř a grafik Karel Hlaváček. Jeho poezie je tvořena souzvuky opakujících se slov a hlásek, je jakousi tapetou jednotného ladění, srovnatelnou s hudebně pojatými formami cizího básnictví, zejména s Verlainem. Svým projevem, stylizujícím neklidné nálady do akordů a tónů téměř monotónně znějících linií, otevřel Hlaváček českému umění cestu k ornamentálně komponované poezii a výtvarnému umění. Jeho iniciativní dílo nalezlo řadu následovníků. V poezii se mu snažil v mnohém přiblížit básník Jan Opolský, u něhož čteme „o akordech vyvřelých z podvědomí hmoty"[36], o novém vlnění[37] a hudbě barev[38].

[36] cit. podle K. Sezima, Spisy VIII, Podobizny a reliefy (studie o domácí próze soudobé), Praha 1927, s. 186 (Malíř iniciál, studie z let 1917—1926)
[37] tamtéž, s. 187
[38] tamtéž

Ve výtvarném projevu rozvedl ornamentální prvek Hlaváčkovy poezie František Kobliha v cyklu kreseb na motivy Hlaváčkovy básnické sbírky Pozdě k ránu. Hlaváček pochopil napětí mezi strukturou uměleckého projevu a konkrétními vjemy života a uplatnil ho v osobitých, disonantně vyhrocených souzvucích, které v jeho tvorbě přecházely z motivů formálních až do témat osudové revolty. Drobné Hlaváčkovo dílo, vzniklé v posledních třech letech jeho krátkého života, je jednou z nejvýraznějších hodnot českého umění poloviny devadesátých let. Ukázalo sugestivnost ornamentální formy, která není použita jako pasívní stylový prvek, jak se to stávalo v řadě jevů rychle se rozšiřující secesní kultury, ale jako místo dotyku individuálního a společenského tvůrčího myšlení, dotyku světa osvojeného, kulturního, a světa nepoznaného, tajemného, světa přírody.

Objevit a využít síly přírodního univerza bylo stále zjevnějším cílem evropského i českého umění přelomu století. Teď již nestačilo uspořádat figurální tvary do hudebního znění formy, jak tomu bylo v generaci Národního divadla. Umělci se obrátili k studiu přírody, aby v ní nalezli základní prvky pro nový systém výtvarného projevu. Právě v ornamentu, do kterého se dostávaly prvky vegetativních tvarů, se uplatňovaly ony organické principy funkce a síly, o nichž z hlediska nové obrody v architektuře mluvil Schauer. O důslednou analýzu přírodních forem jako východiska k nové ornamentice se pokusil K. V. Mašek.[39] Jeho neoromantická tvorba byla rozcitlivělá a stylově rozkolísaná. V touze po vyrovnání se Mašek obrátil k uzavřenému ornamentálnímu systému, k němuž našel inspirace v lidovém umění a v projevech islámské kultury. Maškova ornamentální tvorba byla vyhraněnou reakcí na pražský dobový ornament, který se čím dál spontánněji obracel k baroknímu výtvarnému myšlení. Mašek odpověděl na otázku proměnlivosti světa negací proměnlivých forem, příklonem k idealitě abstraktního řádu. Jeho tvorba dokládá mnohostranný vývoj ornamentu v našem umění a snahu využít ornament jako společensky stabilizující formu kultury.

[39] K. V. Mašek, Ornament, Dílo, roč. I/1903, s. 121—127

Maškova tvorba se na jedné straně zdála být ve srovnání s hybnou skladebností tvarů secese zastaralá, na druhé však připomínala problém, ke kterému secesní umění směřovalo: harmonické vyvážení přírodních dynamických forem. Ve významné esejistické studii o stylu nazvané Styl a stylizace z roku 1905 připomenul Miloš Marten složitost pokusu o tuto rovnováhu. „Co ztratilo božství řecké eurytmie, projevuje umění paradoxní sklon ke groteskníku, k bolesti, vášni, extasi, . . . “ [40]. Nicméně i on hodnotí ornament jako jednu z nejsoustřednějších forem stylu. „Zdá se, že ornament odpovídá určitým intelektuálním sklonům, určitým myšlenkovým kombinacím, zcela zvláštního složení. Slouží podivuhodně duchům ideově soustředným a dává jim právě tolik, kolik dává jiným barva . . .“ [41] Martenova analogie ornamentu a barvy dokládá, do jaké šíře tvůrčí problematiky ornament zasáhl.

[40] M. Marten, Styl a stylizace, Praha 1906, s. 32

[41] tamtéž, s. 33

Nekonečně plynoucí křivková linie, která vyzdvihovala obrys a zplošťovala plastický tvar, aby se pak sama v artistním svébytném rozvedení promítala do prostoru — to byl vůdčí znak secesní kultury, která se v Praze v celé šíři začala uplatňovat poslední tři léta před rokem 1900 a ovládla široký proud výtvarného umění až do doby kolem roku 1905. Rozšíření secesního tvarosloví bylo především dílem užitého umění, časopisecké a knižní grafiky, plakátů, textilních desénů, šperků, okrasných i užitkových nádob, výzdoby architektury. Prvky nové tvorby byly v širokém měřítku kultivovány v ateliérech uměleckých škol. V Praze to byla především Uměleckoprůmyslová škola, kde se v ateliéru Friedricha Ohmanna začalo s etudami secesních vzorů. Ohmann rychle přešel od barokního historismu k florální secesi. Jeho cestu od historického renesančního tvarosloví přes baroko k secesi následoval i jeden z nejvýznamnějších dekoratérů Prahy přelomu století, učitel Uměleckoprůmyslové školy Celda Klouček. Zatímco Klouček se projevil především jako dekoratér architektury, řada dalších se tvořivě uplatnila v užitém umění (například Anna Boudová v keramice a textilu, Franta Anýž, Josef Němec a Emanuel Novák v kovu a šperku).

Ornament však nezůstal v českém umění jen záležitostí dekorativních vzorů užitého umění. Jeho přecházení do oblasti volného uměleckého projevu zjevně dokládá vyspělá grafika Vojtěcha Preissiga, Vladimíra Županského a Arnošta Hofbauera, vedle řady dalších českých výtvarníků, i projevy s českým prostředím spjatých umělců německé kultury, například ve své době světově proslulého Emila Orlika, Richarda Teschnera a dalších. Uplatnění ornamentu ve vývoji pražské kultury znamenalo nejen novou orientaci k působivým stylovým prvkům mezinárodní secese, ale i navázání na prvky a principy vlastní českému prostředí.

Při souhrnném pohledu na výtvarné evropské umění doby přelomu století je patrný přínos českých umělců v řešení ornamentálních úloh, které se staly nejvýraznější složkou hledání nového uměleckého a životního stylu. Dílo Březinovo, Hlaváčkovo, Maškovo, Muchovo, Bílkovo, Kupkovo a Preissigovo příkladně ukazuje mimořádnou roli ornamentu v systému výtvarného projevu. I přes výrazné individuální odlišnosti v tvorbě mají tito umělci společné rysy. Od cizích ornamentálních projevů té doby je odlišuje významová obsažnost a propracovaná tvarová souvztažnost jejich návrhů.

Hledat kořeny komplexnosti myšlení zrcadlící se v ornamentu je otázka natolik složitá, že si žádá samostatné zpracování. Některé základní rysy však charakter ornamentálních projevů v českém umění zjevně určují.

Nejvýraznějším rysem českého umění, rozvíjejícího se v průsečíku vlivů evropské kultury, je hledat takové formy uměleckého vyjádření, které by scelilo rozličné vlivy do jednotného, vlastního projevu. Nemenší význam zde má český jazyk s bohatě členitou gramatickou strukturou. Je fenoménem, který se již nejednou stal předmětem úvah o vlastnostech a tvůrčích možnostech české kultury[42]. I když by bylo dnes již naivní uvažovat o jakémsi duchu jazyka, nelze přehlédnout analogie charakteru češtiny jako jazyka flexívního, neobyčejně rozvinuté morfologie, s českou výtvarnou kulturou, v níž se uplatňují barokní tendence výtvarného projevu, které na místě aditivního členitého pojetí struktury díla vedou k formám průběžným, nekonečně se proměňujícím. Ornament v souvislostech barokních tradic českého umění nebyl tady vnímán jen jako prvek statický, stabilizující vizuální myšlení v rovině stylizované formy jasného a pevně dodržovaného dekorativního vzoru, ale jako prvek forem umění otevřeného celému dění skutečnosti od mikrokosmu k makrokosmu vesmíru. Tento strukturní základ české kultury určoval tvůrčí chápání vlivů evropského secesního umění i uplatnění barokních prvků vlastních tvůrčích tradic.

[42] E. Chalupný, Národní povaha československá, Praha 1932

Vliv projevů evropské secese a skrytou polemiku s nimi nalezneme v řadě děl českého umění. Mezi nimi zvláště vyniká Bílkova tvorba grafická i sochařská. Secesní křivku Bílek nesledoval pasívně. Obracel se k ní jako k znaku doby, znaku dobového životního údělu. Ze všech jejích podob aktualizovaných dobovou kulturou Bílka nejvíce zaujalo řešení Blakeovo. Na rozdíl od něho je však jeho duchovní pojetí tvorby daleko heretičtější. V letech 1897—1902 nacházíme často v Bílkových kresbách i plastikách rytmickou sekvenci křivkové linie v symbolickém pohybu postav osudového životního proudu.

„A dostoupili-li jste až sem, symbolický růst těchto linií, les zmítaný vichřicí bolesti, v pokoře lámaný, z kořenů vyvrácený, zapálí se před vámi blesky vašich hlubin a zahoří čistě, jediným velkým svatým, nepohnutým plamenem, smiřující oběť, věčný oheň, po věky udržovaný milujícími," napsal Otokar Březina k Bílkovu dílu „Otče náš" z roku 1900. Ornamentální formy tak nalezly v Bílkově tvorbě zcela autentický výraz, který je založen na významových i tvarových disonancích.

Vývoj českého umění ukazuje, že secesní ornament byl více než dekorativním vzorem. Nestabilizoval českou kulturu jen vnějšně a staticky, ale vnitřně a dynamicky, jeho problematika byla stále otevřeným tázáním člověka po možnostech nalezení souvislostí jevů nově viděného světa. Jeho podoby jsou více skryté, asimilované do struktury utvářejícího se moderního projevu, než okázalé, zjevné, jako tomu bylo v jiných centrech Evropy, kde secesní morfologie byla úžeji spojena s daleko mocnější a sebevědomější buržoazní společností, než znaly Čechy doby přelomu století. Ornament zde byl stále veden k tomu, aby zprostředkoval spojení jemu odlehlých oblastí předmětného i myšlenkového světa, ať to byly konkrétní tvary věcí či obsahově určité formy jednotlivých komunikačních znaků a významů. Od barokního základu nekonečných spojitostí významů a forem světa dostávalo se české umění v praktickém řešení problému ornamentu až k otázkám otevřené struktury moderního uměleckého projevu.

Ústředním problémem se stal ornament v díle Vojtěcha Preissiga. Tento malíř a grafik se snažil již v době kolem roku 1900 uplatnit v běžně používaných a použitelných vzorech možnosti osobitého a původního výtvarného projevu. Jeho návrhy tapetových vzorů a knižních předsádek, knižních linek, exlibris a plakátů transformují vypracované systémy desénu do směle rozvržených útvarů, které na základě disonancí s jednoduchou, po roce 1900 již zprofanovanou secesní linií docházejí k originálním rytmům, v nichž utvářející se harmonie jsou mnohdy vytvářeny pomocí matematiky a geometrie. Jejich využití přicházelo v pozdějším vývoji jeho tvorby k objevnému řešení. Preissigovi zůstával ornament ústředním problémem uměleckého vyjádření, utvářel se mezi užitou a volnou tvorbou, mezi zákonitostmi přírody a individuálním myšlením, mezi konkrétní a abstraktní formou. Souvztažností forem přírodního světa, rostlin, struktur, tkání, pohybů vod i písků se strukturami myšlenkových výrazů vizuálního sdělování, tedy ve vztazích hmotného

a duchovního univerza, rozvíjela se tak Preissigova tvorba do jednoho z nejvýznamnějších projevů českého moderního umění. V jeho díle vykrystalizovaly v ústrojném vývoji vedoucím až do desátých a dvacátých let ornamentální tendence evropského umění směřující k strukturnímu pojetí výtvarného projevu. Preissigova tvorba daleko přesáhla dobu, pro niž ornament byl především magickým výrazem hledání jednoty, oním hledaným principem vyvažujícím kontrasty, zmírňujícím osamocení, dávajícím věcem výraz úchvatných spojitostí.

Hlas touhy po ideálu: sen o minulosti, o tajemné a exotické kráse

„Všichni snad jsme se v něj vnořili v jisté chvíli svého uměleckého života nebo svého života s uměním — v ten vábný, čarovný, opojný sen minulosti. Zhmožděni příliš danou realitou moderního života, zmučeni jejími příkrými šerednostmi, pro něž jsme ne snad nemohli, ale vůbec nechtěli zříti ony momenty jasu, nezištného vzletu a posvěcení, které také ona má, šli jsme jako v zaslíbenou zemi do své vise minulých epoch z nedobrovolného vyhnanství, jímž jsme pociťovali svou přítomnost. Přirozeno, zašlé doby, které byly naší obraznosti drahy, měly se ke své faktické skutečnosti, pokud možno vědecky přesně a neklamně ji zjistiti, jako se asi má na příklad krajina, vytvořená velkým umělcem impresionistou ke kraji, jenž mu byl modelem. Chci říci, byla tříděním, rozlišováním, výběrem minulost ta. Přijímalo se z ní, co odpovídalo naší individualitě, rozpřádalo a kombinovalo znova, realita a imaginace, historický detail a příkrasa snu — vše se proplétalo, splývalo, skládalo v nový, fantastický svět, kde vysněné mělo plnou převahu nad faktickým.“[43]

[43] A. Procházka, Cesta krásy, Praha 1906, s. 82

Arnošt Procházka promluvil o vztahu generace devadesátých let k minulosti odlišující se od historismu, jemuž propadlo 19. století. Nový zájem o minulost je téměř ve všem negací historismu předešlých desetiletí. Hledal-li historismus hotový model kultury v minulosti, do nějž by přesadil utvářející se moderní život a držel se určitého historického vzoru se vší zarputilostí školometství a pedanterie, obracela se nová generace k minulosti, aby našla sdílné výrazy svého cítění, pro něž neměla ještě vlastní jazyk. Místo pozitivistické objektivity, přejímající celé soubory forem a útvarů uměleckých projevů v poměrech daných minulostí, navazuje nová generace nové vztahy k jednotlivým tématům, formám a vzorům, z nichž volně vyvozuje svůj ideál krásy.

„Neodpovídaly-li tyto obrazy ze zašlých věků staletím, z nichž se tvářily býti, odpovídaly věrně a hluboce jednomu a právě tomu, co v umění je nejpodstatnějšího: psychickému rázu svého původce, citové disposici a mentální struktuře toho, jenž je vysnil, jenž jimi projevoval tu či onu stránku sentimentálních a duševních tíhnutí . . . své doby, svého, našeho dnešku.“[44]

[44] tamtéž

Umění devadesátých let měnilo vztahy k minulosti. Minulost byla stále velkým tématem řady jeho projevů, objevovala se však proti předchozímu umění v nových významech a souvislostech. Ve volném zacházení s minulostí se stále otevřeněji uplatňoval skrytý motiv historismu, sen o zlatém věku. Opouští se zde racionalistický model kultury ve prospěch snových představ. Obrazy minulosti jsou tradičním místem, do něhož člověk 19. století promítá svou touhu po ztracené jednotě. Evokace jednoty se zde sama nabízí. Svět minulosti láká, protože se zdá být světem přehledným. Dějiny se vypravují a historické události se představují. Postavením diváka do středu zorného pole v panoramatickém obraze, zdůrazněnou rolí vypravěče v historickém románě[45] objevují se všeobjímající pohledy a linie, které dávají světu uklidňující a přehledný výraz.

[45] J. Janáčková, Jiráskovo vypravěčství, jeho charakter a funkce, Česká literatura, roč. 15/1967, s. 285—311

Konfúzní historismus konce 19. století měl v českém umění mnoho podob, počínaje akademickými projevy, které na téma minulosti vytvářely celé živé ideální vize, a konče expresívními projevy, v nichž měla minulost prvky živelnosti. Místo modelu historie, do nějž se v radikálním historismu 19. století zasazoval moderní život, postupovala generace konce století přímo opačně. Do svého snu, do své vize života a jeho prostředí začleňovala autentické objekty historie. Tak například malíř a architekt Karel Vítězslav Mašek obklopil a doplnil moderní architekturu svého rodinného domu autentickými gotickými objekty, fiálami, konzolemi, chrliči, které značným nákladem zakoupil z dostavovaného Svatovítského chrámu. Jednalo se o vyměněné části míst, kde navazovala na

Parléřovu stavbu Mockerova dostavba. Objekty, které z nich vytvořil, byly jakési kameny kultu historie souznícího s představou ideálního světa, jakéhosi ráje, v němž vznešené umění naplňuje ideál života. Historické objekty, historická témata zůstávají v umění konce století látkou snu, který hledal uskutečnění v řadě projevů akademismu.

Akademismus se stejně jako historismus vzdaloval pevným formám a zásadám tradice, i když jeho snem zůstávala vize uspořádaného a dotvořeného světa. Ani akademismu již nedostačovaly postupy v utváření umění, v nichž byly uplatňovány jen tradiční formy evropské klasicistní kultury. Akademismus konce století se obracel nejen do oblastí evropského umění, ale i do oblastí exotických kultur. Zůstala mu však snaha pochopit tyto kultury na nejvyšším stupni jejich přínosů v samotném Parnasu mohutných, božských uměleckých zjevů. Zatímco v konfúzním historismu a akademismu se ztrácela možnost jednoho kulturního modelu, zůstávala v rámci stylově se proměňujících projevů snaha po naplnění a scelení uměleckého projevu významem. Umělec sám se stylizoval do božství, které mělo neurčité pohanské rysy, bral na sebe úlohu toho, který postřehne hlubší smysl dění, ukáže jeho ideály, jeho vlastní božství. Prohlubující se rozpory dobového života přiváděly tyto snahy ke krajním řešením. L'art pour l'artismus se snažil uplatnit vlastní výrazové prostředky umění jak slovesného — v neobyčejně kultivovaném artistním projevu, tak výtvarného — v artistním uplatnění konstruktivních a materiálních prvků obrazů a soch. S ideálem krásy, patřícím kultu l'art pour l'artismu, nacházel vývoj českého umění možnosti kontaktů s vývojem moderního umění evropského, zejména francouzského. Literáti, sdružení kolem časopisu Lumír, prokázali již v desetiletí před rokem 1890 v české kultuře značné světoobčanství. Zeyer, Vrchlický a Sládek rozšiřovali obzory českého umění o vlivy francouzské, anglické, italské, americké i orientální. Umělecká tvorba mladé generace se proto mohla rozvíjet již na základech evropského umění. Jaroslav Vrchlický, který svými překlady z cizích literatur, zejména knihami francouzské a anglické moderní poezie, otevřel české poezii cesty světovosti, neváhal označit a přiřadit tvorbu svého žáka Jaroslava Kvapila k poezii Poeově, Baudelairově, Moréasově, Verlainově či Mallarméově. Vrchlického dopis Kvapilovi, uveřejněný roku 1890 jako předmluva Kvapilovy básnické sbírky Růžový keř, má apologetické rysy l'art pour l'artismu, je jeho českým manifestačním projevem. „Stalo se modou vnášeti v poesii jakýsi utilitarismus, který jest úhlavním jejím vrahem," píše zde Vrchlický. „Duše kontemplativní, pozorující krásu o sobě, těšící se jejímu paprskování a chytající plnou hrstí reflexy její, jest dnes skoro cizinkou, zvláště provozuje-li umění své jako druh kultu bez ohledu na své současníky a jich malicherné potřeby. Vy Jste, milý příteli, jedním z těch, kteří postavili svůj ideál krásy a dokonalosti trochu výš, než kam sahá naše denní niveau . . ."[46]

[46] J. Vrchlický, předmluva ke sbírce J. Kvapila Růžový keř, Praha 1890, s. 8

L'art pour l'artismus byl stejně charakteristický pro vývoj literatury jako pro vývoj výtvarného umění, ovlivněného na přelomu století zkušenostmi generace, pro niž se v jeho místní modifikaci stal cílem i osudem. Byla to generace, která se věkově řadila k tvůrcům Národního divadla. Max Pirner, Jakub Schikaneder, Felix Jenewein jsou významní umělci, avšak mezi tvůrce Národního divadla nikdy nezapadli. Nebyl to jen komplex nedoceněnosti, bylo to jejich odlišné založení, které je přivedlo k opoziční formě projevu i názoru na umění. Akademismus v jejich pojetí byl otázkou tvůrčí suverenity a zcela mimořádné náročnosti výtvarné práce. S těmito předpoklady a požadavky sice dosáhli profesorské kariéry, ale samotné jejich dílo nemělo dlouho téměř žádný ohlas. Teprve v poslední době dochází k novému oceňování jejich přínosu do vývoje českého umění a kulturního života Prahy.[47]

[47] R. Prahl, Výstava Maxe Pirnera, Západočeská galerie v Plzni 1979, J. Kotalík, Jakub Schikaneder, Středočeská galerie, Praha 1979

L'art pour l'artismus se projevil formálním vytříbením složitých výtvarných úkolů i pokusem o estetické pochopení smyslu celé skutečnosti. Snaha o svrchovaně zvládnutý umělecký projev měla ideál v nadčasovosti umění. Smysl skutečnosti byl zde posouván do sféry bezčasovosti, do oblasti mýtu. Pro tuto generaci a vrstvu českého umění byl mýtus úběžníkem, jehož perspektivy spojovaly rozporuplné stránky životní skutečnosti. Nejistota měnícího se času a rozpolcenost života byly fenomény, které tito umělci dováděli k mytickým vizím, Životní skutečnost se zde zjevovala v nadnesených polaritních pojmech. Tak jsou utvářeny i Hymny Jaroslava Vrchlického, ukazující, jak se kladení polaritních motivů promítá do celého životního nazírání.

„Já pil jsem z poháru světa!
Tou silou strhám těsné desky rakve,
opojen předtuchou věčného života
zajásám světu:
Hle, toto slunce,
jež vstává nad mým hrobem, to je mojí
pochodní pohřbu!

Hle, tento skřivan,
jenž nad mou rakví
vznes' v jásotu své osluněné křídlo,
to je má píseň!
Hle, růže bledá, která jarem kvete
na rovu mém, toť moje
k všem láska!"[48]

[48] J. Vrchlický, Pavučiny, Praha 1897

Námětové polarity Vrchlického poezie a české parnasistní kultury se zde pohybují mezi rakví a písní, mezi hrobem a květinou, hořkým údělem a životní touhou. Jsou to polarity, v nichž se pojí národní motivy s klasickými, námětová prostota s okázale bohatou formou, přirozenost s artistností. Právě v tomto artistním vyvažování protikladností, ke kterému přistupuje i vyvažování ideové — mezi božstvím a pohanstvím, mezi idealismem a smyslovostí — zůstává charakteristický rys, který mladším generacím a radikálnějším tvůrcům a myslitelům připadal jako nedostatek intelektuální a tvůrčí invence. Tak kritizovali Vrchlického Masaryk, Šalda i Karásek.[49] Byla to však poloha zcela záměrná, uplatňující řešení, v němž byla přítomnost touhy po ideálu.

[49] srv. J. Vrchlický, Host na zemi, Praha 1966, s. 61

Otevření umělecké problematiky do souvislostí klasické a soudobé moderní kultury evropské nebylo však konečným řešením vlastních tvůrčích otázek českého umění konce století. Nejvlastnějším problémem bylo hledání způsobu vyjádření, v němž by se uplatnila národní ideologie a senzuálně založená národní povaha spolu s novými, citově bezprostředními prvky myšlení generace společnosti vyspělé moderní civilizace.

Pirner, Marold, Mucha, Knüpfer, Dvořák, Oliva spolu s řadou dalších výtvarných umělců reagovali na dobové problémy individuálními díly, v nichž touha po ideálu otevírala pohled na svět v ostrých protikladech optimismu a deprese. Nakolik se toto dobové schéma projevilo v pojetí malířských námětů, ukazuje příkladně obraz Na rozcestí, který roku 1896 namaloval K. V. Mašek. Pro české umění příznačný venkovský motiv se zde pojí s akademickou artistností a idealismem. Mladičká nahá dívka je zobrazena se vší malířskou virtuozitou a s dovednou aranžovaností je k ní přikomponována postava anděla na jedné straně a ženy-ďábla na straně druhé. Obsah alegorie je čítankově prostý, jako by byl textem lidové písničky. Dítě stojí na rozcestí mezi rodinným životem a pozemským bohatstvím, které pramení z hříchu a končí ve fyzické zrůdnosti a pekle. Obsahová kompozice díla je kulisou a spoluhráčem malířského soustředění na rozměrný nadživotní akt dítěte. Světlé tóny těla korespondují s květy jabloně, skalami, zemí a trávou prosvětlené jarní přírody. Malířský naturalismus a aranžovaná stylizace koketují s nahotou do té míry, že obraz, jehož námětem je panenství a počestnost, vzbudil mravnostní rozruch u dobové umělecké kritiky, vytýkající Maškovi přespřílišné uplatnění nahého těla v obraze.[50]

[50] A. Podlaha, Vlastenecký časopis pro poučení a zábavu, Praha 1897, s. 575

Naturalismus dovedl alegorické i obrazové pojetí ideálu do blízkosti fenomenální skutečnosti a odhalil vypjatý erotismus, který v souvislostech absolutizujícího myšlení vedl až k manicheismu. Příznačné napětí ideální lásky a smyslové vášně nalezlo své téma v Pirnerově cyklu pastelových kreseb Démon láska (1883—1884), namalovaném na motivy Vrchlického poezie. V historické tematice se objevilo v devadesátých letech v kresbách vytvořených na motivy života duchovní sekty adamitů. Svatopluk Čech napsal stejnojmenné drama, které se stalo námětem ilustrací Muchových i Maškových. Vylíčil zde mravně vychýlený život adamitů v kontrastu s neskonale krásnou dívkou Lilitou, která se brání návalu kolem ní rozpoutaných vášní.

„Lilito . . .
Z kalu smyslnosti, chtíčů divých
jako čistá lilie tu čníš
a jak ptáče v rozvalinách sivých
o zeleni, o blankytu sníš.
Polo's dítě, polo panna již."[51]

[51] S. Čech, Adamité, Praha 1874, s. 5

Stylizace nevinnosti nekončila v umění neoromantiků námětem. Promítala se do básnické a malířské imaginace, ovlivnila utváření výtvarného projevu, zejména malby. Náměty idealizovaného života nacházely svůj výtvarný doprovod zejména v kresebných technikách, které v dokonalém přednesu evokovaly samy svět průzračné čistoty. Kresba, dovedená akademicky k absolutní svrchovanosti, stala se dominantním znakem výtvarného projevu. Uplatňovala se samostatně, v užitých grafických projevech i v malířství v nejnáročnějších pasážích aktu, zachyceného s neobyčejnou graciézností. Kresbě byla věnována mimořádná pozornost. S obdivuhodnou důkladností vytvářeli umělci nekonečné řady studií, podložených často i fotografickými snímky, které dávaly ideální povšechné představě náznak fenomenality. Symboly duchovní čistoty a průzračnosti byly spojeny se snahou o průzračnost a čistotu uměleckého vyjádření, o krystalickou dokonalost formy ve výtvarnictví i v slovesnosti, cizelující tradiční básnické formy až do dekorativně vytříbených vzorů. Vše chtělo být viděno očima nevinnosti. Náměty jsou zde záměrně jasné a prosté, oči vidí svět v neobyčejné svěžesti nacházející i barevně symbolické řešení obrazu. Maškovi se vyčítalo, že jeho malba je „čistou mlynářskou provozovnou", kritika dokládala, že „na rozeklaném, skalnatém terénu zdá se všude navrstvena mouka"[52]. Bílá barva lákala. Její symboličnost nejvíce vyhovovala životnímu postoji snílka, toužícího vidět i nejprostší věci očima ideálu. Příznačnou ilustrací těchto snah jsou obrazy Františka Dvořáka. Jeden jeho obraz představuje podle starého toposu mytický ráj, v němž batolata se procházejí mezi ptáky a pomáhají andělovi natírat jejich křídla barvami. Obrazy, o kterých se dosud dějiny umění bály promluvit, jsou ilustrativními doklady neoromantické konvence, která v bílé barvě nacházela možnosti uplatnění své idealizované citovosti. K symbolickému abstrahování směřoval i Alfons Mucha, jak to dokazují jeho obrazy z cyklu Blahoslavenství a řada dalších děl, která našla interpretaci tohoto sklonu k idealizaci v okultismu. V něm nabývaly představy o ideální lásce, ztotožňované s bílou barvou, podoby nepřekonatelné moci. „Láska váže ruce zlosti." „Umění je pomůckou, kterou sdělujeme světu svou lásku."[53] V jedné ze spiritistických vizí básnířka Růžena Jesenská sama sebe zahlédla ve stavu po smrti. „Podívala jsem se na sebe. Byla jsem oblečena v košili z jakési bílé látky, nesmírně jemné, s širokými rukávy, jež mi dosahovala ke kotníkům. Nohy jsem měla bosé a na hlavě jakousi kukli."[54] Dobová představa, kterou můžeme nalézt v řadě dobových ilustrací poezie, nabyla podoby vidění z druhého světa. Bílá barva obracela zájem od ztemnělé palety dobového malířství. Prostřednictvím bílé se malířství dostávalo k osvobození ze šerosvitu, k novému využití barev. Bílá barva souvisela se světlem. Růžena Jesenská nachází zákonitě v pokračování okultního sdělení i tuto polohu: „Letěli jsme ohromnou rychlostí vzhůru, až jsem neviděla ani krajinu, ani město, země zmizela, až jsme za nějaké dvě minuty doletěli do ohromného prostoru plného záře a světel a naplněného bytostmi podobnými nám. Za okamžik se nad prostorem zatmělo, vytryskla záře a ohromná světlá bytost se vynořila a dívala se na mne."[55]

[52] Kunst für Alle, roč. 1895—96, s. 313

[53] J. Mucha, Kankán se svatozáří, Praha 1969, s. 174

[54] tamtéž, s. 176

[55] tamtéž

Vyhrocující se prvky nové představivosti měly různý dopad a řešení v uměleckých dílech. Zatímco většině konvenovaly přechodné polohy mezi tradičními formami umění a novou citlivostí, tedy vlastní polohy neoromantického umění, nacházely nové podněty hlubší vlivy na imaginaci a proměnu struktur výtvarného i slovesného umění tam, kde se od dobové konvence přecházelo k autentickým formám domácího života. Jednu z nejoriginálnějších poloh mezi mýtem a historií, mezi naturalistickou popisností a lidovou tvořivostí, mezi prostotou a filozofickou vážností pohledu na svět našlo české umění v slovesném projevu Josefa Holečka, v jeho románové skladbě Naši. Touha najít vyrovnání rozkolísaného života pronikla až do literární struktury, do pokusu spojit dva základní žánry, poezii a prózu. Holečkovo dílo, jak bylo ukázáno[56], je pokusem o vytvoření

[56] J. Janáčková, Poetizace v Holečkově idylické epopeji, Česká literatura XVII/1969, s. 118—140.

lyrického románu. Popření příběhu je opozicí nepřehledným proměnám doby a jejím krizím. Příběh, základ prózy, je zde vždy převrstven něčím významnějším. Holeček pojímá dění v čase, který neutíká, jako součást věčnosti. „Tak tu míjí rok za rokem, desítiletí za desítiletím, věk za věkem. Zdá se to býti nekonečnou jednotvárností, ale je to více: část věčnosti. A před věčností, co jsou vaše války, vaše revoluce a převraty, co je všechno, co nazýváte dějinami, co všechno vaše předstihování, vaše tetelení, vaše horečky, vaše nervosy, vaše pýcha, nádhera, sláva!"[57].

[57] J. Holeček, Naši, Praha 1898, s. 104

I tady se dětství stává nejen námětem, ale charakteristickým východiskem pohledu na svět — který lyrizuje viděné, aniž by je však nadnášel. V druhém díle románu Naši Holeček pozoruje okolní svět očima malého Bartoně:

„Vše ho zajímalo podobou, barvou, zvukem, zápachem. V předměty pozorované jako by se zabořoval a s nimi v jedno splýval. Nic mu nebylo špatným, špinavým, ošklivým.
U Nováků zastihli ho stojícího nad hnojem a pozorujícího, jak se vypařuje.
‚Co děláš, Bartoni?'
‚Dívám se.'
‚A co vidíš?'
‚Hnůj.'
‚A co na tom hnoji?'
‚Jak se kouří.' "[58]

[58] tamtéž, sv. 2 (1902), s. 80

Svět se před ním rozevíral v neskutečných stavech po nemoci a měnil v představy pohádky; Bartoň utíkal do krmelce, aby se setkal v rajské vidině se zvěří, díval se na věci kolem sebe, které ho fascinovaly svou zajímavou, jakousi svatou krásou.
„Tálo. Dni byly jasné a teplé. Sníh na výslunných stranách doškových střech rychle roztával a miliony kapkami pršel s okapů. Kapky také s rampouchů stékaly, rampouchy se zrcadlově leskly. Každá kapka všemi barvami hrála jako krůpěj rosy . . .
Duhové barvy kapek, lesk rampouchů a potůčků na slunci, omyté kaménky, zvonivé tříštění krůpějí a štěbot vrabčí poskytovaly smyslům Bartoňovým tolik pastvy, že všechno kolem sebe zapomínal a jen se díval a díval.
Málokdo šel kolem něho.
‚Co tu děláš, Bartoni?'
‚Dívám se.'
Někteří se té odpovědi zasmáli a šli dál, myslíce si: Hloupý chlapec, hloupé děti. Jiní se ptali:
‚A nač pak se díváš?'
‚Jak kapky prší.'
Šel-li týž člověk kolem za hodinu, za dvě, viděl Bartoně pořád na tomtéž místě . . .
A skutečně, díval se, ani okem nemrkal, díval se upřeně, jakoby každá ta kapka byla divem a krásou krás. Uchvacující, unášející."[59]

[59] tamtéž, sv. 2 (1902), s. 78

Úžas před světem se stal rozhodným činitelem proměny tvůrčího postoje a imaginace mezi expanzívním 19. stoletím, hnaným ideami pokroku, a neoromantickými tvůrci konce století, nacházejícími svět jako prostor snu a útěchy spíše než jako místo dění a expanze. Po stránce tematické šel v tomto smyslu nejdále básník Julius Zeyer. Jeho vztah ke světu sahal od křesťanského panteismu a altruismu až k orientální, indické filozofii. V básni Blázen z roku 1883 píše:

„. . . Miluji Boha,
moře jeho, ptáky, jeho zem,
a po každé když šlape moje noha
po temných prsou jejích mateřských,
tu prosím, ji, aby odpustila synu."[60]

[60] J. Zeyer, Blázen, Lumír, roč. 1883, s. 237

Robert Pynsent srovnal Zeyerův univerzální panteismus se Spinozovými myšlenkami a s indickou filozofií. Našel zde stejný motiv útěchy před strachem ze smrti v ideách boha — fyzické země,

s kterým se člověk ve smrti ztotožní.[61] „Žádný tvor není v širém vesmíru úplně osamostatnělý, vše trvá ve vzájemnosti a ve spolku s tvory jinými."[62]

Pozornost ke všem věcem a událostem ovlivnila vidění a vyjadřování v literatuře i výtvarném umění. Podle kritérií tradice expresívního umění 20. století zdál se styl v slovesnosti a výtvarnictví těchto neoromantiků neliterární a nevýtvarný. Byl určován citlivým vztahem ke všemu materiálu, ne gestem jeho ztvárnění. Zeyerův styl byl poznamenán přibližováním prózy k poezii spojováním textů nerušených napětím metafor, ale množstvím nahromaděných krásných slov. Repetitivnost stavby vět, paralelní řazení větných členů, užívání řady adjektiv k jednomu podstatnému jménu, rozšíření slovní zásoby o cizí, exotická slova má svou obdobu ve výtvarném umění, snad nejvíce v ornamentálních studiích K. V. Maška. I u něho se v dekoraci setkáváme s minuciózní pozorností pro každou drobnou formu a její zapojení do tkáně ornamentu. Maškův ornament tak úplně absorbuje každou část, že máme dojem naprosté totality, jakou známe jen v orientálním umění, zejména v mozaikách muslimských chrámů. Vztah k umění Blízkého východu zde není náhodný. Mašek například spolupracoval na řadě prací v architektuře s Františkem Schmoranzem, profesorem a duchovním otcem i ředitelem Uměleckoprůmyslové školy v Praze, který si přinesl řadu poznatků ze svého dlouholetého pobytu v Egyptě a uplatnil je v budově egyptského místokrále na Světové výstavě ve Vídni (1873) a v „maurských lázních" v Trenčanských Teplicích (1885). I spolupráce při výzdobě a přestavbě kostela ve Vysokém Mýtě (1903) s jeho otcem, Františkem Schmoranzem starším, ukázala Maškovo ovlivnění orientem. K. V. Mašek exotické prvky orientální dekorace uplatnil i ve výzdobě své vily, zmíněné zde již v různých souvislostech. Jeho malba v lodžii a modelace sloupů této lodžie jsou z nejexotičtějších projevů v českém umění přelomu století.

V pozadí rozličných stylových znaků zde opět nacházíme touhu po jednotě, která má být úplnou jednotou snu a reality. U Zeyera mizely všechny dynamické prvky vztahu ke skutečnosti „ve prospěch nepřetržitého snění hraničícího," jak sám napsal, „s monomanií"[63]. Jemu se podřizoval celý život, nekonečné putování světem, obklopování vybranými předměty uměleckohistorické i exotické krásy, jemu se podřizovala i láska, odehrávající se jen v představách. Sexuální láska byla pro něho samého tabuizovanou oblastí života. Zeyerův životní styl zapadal do extrémního chápání lásky a ideálu většiny neoromantiků. I životní filozofie Holečkova se vyhnula této tematice, do níž se bolestně promítaly rozpory doby. Z jeho románů jsou odsunuty polohy základních životních napětí. Sexuální láska je mu něčím, co k životu patří, ale o čem se mohou v rozmařilosti, zahálce a zkáze bavit jen lidé z města. Norma typu básnického postoje snivé erotiky vyvolává u dynamických osobností již zmíněné sublimování vášně, erotikou symbolickou vedla však až k postranním a soukromým polohám života a tvorby. Například Irma Geislová, básnířka, která nezapadla do žádné generace a zůstala životně mimo kontext české literatury, našla dnes částečné ocenění a dočkala se zařazení do časné symbolistní poezie svými neoromantickými básněmi, zatímco její deníky, které mají silný expresívní charakter otevřené erotiky, nebyly z velké části dodnes vydány.

Svatý svět snu, který Zeyer zobrazoval pohledy do cizích krajů, do země stromů, do dávné slovanské minulosti, ale také do středověku, byl světem civilizačního i společenského útěku. Jeho duchovní exil začíná za hranicemi kapitalistického světa. V úvodní části jeho prózy Vůně o tom čteme: „Ó šťastné pokolení východu, které zná ještě tu snivou lenost rostlinného světa, přístupného v úplné zahálčivosti radosti slunečních proudů, vlnícího se vzduchu, chladícího stínu, radosti stoupající mízy! Šťastné pokolení, kterému pohled na ten náš zimniční shon, brutalisující naši námahu, činí z nás poznenáhla jen stroje peníze shromažďující . . . U toho pokolení není porovnání o liliích polních posud utopií. V síních jejich duší vznikl nejsladší ideál lidstva: myšlenka o království božím! A výsledek našich snah a prací? Všemohoucnost kapitálu!"[64]

Neoromantické umění, umění touhy po ideálu, krásné ve formě a vznešené v obsahu, umění, které přesunulo všechnu svou pozornost k těm hodnotám, které dobovému životu unikaly, nebylo jen uměním pasívním, umělecky méněcenným a od života odtrženým, jak soudily po něm přicházející generace, radikálně vyhrocující problematiku moderní kultury. Právě u neoromantiků konce století projevuje se již podstatná stránka nového vývoje českého umění — jeho imaginativní za-

[61] R. Pynsent, The Path to the Decadence, Haag-Paris 1975

[62] cit. podle Pynsenta

[63] Poznámka J. Zeyera z 21. 11. 1891, cit. podle Pynsenta

[64] J. Zeyer v úvodní části prózy Vůně, Obnovené obrazy, Spisy XXX, Praha 1919, s. 53

ložení. Třebaže většina neoromantiků kolísala ve svém projevu mezi popisností světa a snovým založením svého životního názoru a pocitu, mezi všedností a úžasem, mezi konvencí a erotikou, snová stránka stávala se nejvýraznější dimenzí jejich uměleckého projevu. Ve svém obrácení ke světu snu otevřeli vývoj umění směrem k symbolismu. Tento obrat je patrný na řadě fantaskních motivů, které se v umění neoromantiků objevují, i když se objevují jen v rámci tradičních námětů jako doprovodný zrcadlový jev naturalisticky viděné skutečnosti. Do jaké míry dokázal akademický neoromantik ztotožnit neskutečné s viděným, dokazují jak oblíbené inscenace živých obrazů, v nichž v rolích éterických bytostí, bohyň a múz vystupovaly dobové krásky, tak četná ateliérová aranžmá modelů pro alegorické scény. Jedinečným příkladem je práce Františka Dvořáka, který maloval obraz anděla podle živého modelu, jenž nesl ohromná křídla. Fotografie od malířova bratra Rudolfa Brunera-Dvořáka dokumentuje názorně živý model i obraz. Obdobně je založena i Maroldova kresba z osmdesátých let Světlo života, která také vznikla na základě modelu a pomocí fotografie, v níž statoval malíř K. V. Mašek. Sněný svět se objevuje u neoromantiků nejčastěji ve formách naturalistického vidění, v ideálních námětech pocházejících z repertoáru tradiční topiky. Nekonečné obracení k světu motivicky ustálené fantastiky života vyzdvihovalo ženu jako andělskou bytost pohrouženou do snění a kontemplace.

Cesta ke světu imaginace prostřednictvím klasické topiky, která byla kritikou mladší generace označována za literárnost uměleckých projevů neoromantiků, byla nejschůdnější, i když nejméně odpovídala problému doby, v níž se konkrétní věci života stávaly záhadnou životní skutečností. Hlubší ponor do světa imaginace, než ukázala většina přísně akademických neoromantiků, a vlastní cestu k symbolismu ukazuje tvorba Jakuba Schikanedra. I u něho je výtvarný projev od počátku chápán realisticky, jeho postavy jsou však blíže podstatným stránkám životní problematiky. Jsou viděny v osudových chvílích životní reflexe, truchlivým návratem počínaje a pohledy do místnosti mrtvých a pozůstalých konče. Oběma směry se postupně uvolňovalo spojení tradiční topiky a realistického naturalistického zobrazení v imaginativním pojetí obrazu, a to jak v námětech, tak ve formě. Opuštěna byla jak neoromantická tematika ideálně sakralizující život, tak i zrcadlová vize sněného světa. Některé principy, které začínají u neoromantiků, procházejí však i do značně pozměněného umění dalších generací přelomu století.

Nejživější cesta za exotickými prameny krásy, která rozrušovala morfologii forem evropských tradic výtvarného umění, byla cesta orientalismu. Praha měla ve svém středu jednoho z nejznámějších evropských obdivovatelů orientu, grafika a malíře Emila Orlika. Svým japonismem se vymyká z celého společenství pražských Němců, pro něž byla samotná Praha, jak křesťanská, tak i židovská, místem vlastní exotiky. Generace literátů kolem Hugo Saluse a Paula Leppina, která se tak výrazně věnovala Praze, se přiblížila svým projevem, utvářejícím se mezi kosmopolitismem a exotismem, imaginativností i sentimentalismem, českému neoromantickému umění. Výtvarník Emil Orlik byl však daleko více poznamenán Evropou, zejména Německem. Jeho redakce orientální kultury je purističtější než v těch formách exotismu, které můžeme nacházet v českém umění konce 19. století, pro něž exotismus byl jednou z poloh hledání svého vlastního imaginativního projevu. Jiří Karásek podal výklad zájmu o exotiku v souvislosti s kritikou domácích českých poměrů: „A právě exotičnost umění je motivována českou realitou. Značí protest a útěk od její šedé zmrzelosti, kreaci vlastního světa v nitru z odporu k jevům světa vnějšího. Exotičnost umělci nahrazuje, čeho mu jeho okolí odpírá . . . V Čechách jsou všechny přirozené podmínky pro poesii exotismu více, než pro tvorbu čerpající z jevů skutečnosti."[65] Karáskův výrok z Chimerických výprav spadá do kontextu protestů dekadence, je v něm však dědictví neoromantiků, například Julia Zeyera.

Tento básník zapůsobil z mnohotvárného proudu českého neoromantického umění nejvíce na vývoj umění nastupujících generací. S jeho inspirací je možno spojit řadu projevů, v nichž ze základu původního neoromantického umění zbýval jen jeho ústřední motiv, jen sen. Jedním z umělců, u něhož se nejvíce projevila touha po celistvém snu, po světě prozářeném jednotnou hlubokou radostí spojovanou s orientem, byl Jan Zrzavý. Svou ranou tvorbou naplnil v novém smyslu představu Julia Zeyera, že „na základě snů a vidin je vše zbudováno, co veliké a svaté".[66] U něho se obje-

[65] J. Karásek ze Lvovic, Chimerické výpravy, 1905, s. 35

[66] J. Zeyer, Sestra Pascalina, Lumír 1884, Spisy XII, s. 85

vují jako podstatný významový prvek díla náměty, patřící k tradičním základům evropské a orientální kultury. Starozákonní náměty, motivy ze života Kristova stejně jako z buddhismu se objevují zcela niterně transformované v projevech, v nichž sen nezůstal jen na povrchu naturalisticky zřeného a akademicky ztvárněného obrazu skutečnosti, tak jak tomu bylo podstatnou měrou v umění neoromantiků.

Hlas rozumu a svědomí

Koncem osmdesátých let a v letech devadesátých vystupuje kritický racionalismus jako jedna z nejaktuálnějších tendencí v českém duchovním životě. Je současný s těmi tendencemi, které v útěku do snu hledaly nové možnosti scelení rozporuplné skutečnosti dobového života. Je jejich protikladem, doplňkem i revizorem. Obnažuje problematická místa v životě sociální i duchovní skutečnosti dobového života, klade základní otázky týkající se i těch věcí, které přirozené mysli připadají jako samozřejmé. Jsou to otázky dotýkající se samotné lidské i společenské existence.

„Proč jsme zde?" Tak zní podtitul Kupkovy barevné akvatinty z roku 1903, upomínající na téma Gauguinovy malby „Odkud přicházíme, kdo jsme, kam jdeme" z roku 1897. Kupkova akvatinta, která vznikla bezpochyby spíše než pod vlivem Gauguinovým v duchovním sblížení Kupky s básníkem J. S. Macharem, uzavírá etapu existenčních reflexí, které se v českém životě objevily již na konci osmdesátých let. Do středu tohoto tázání se dostala otázka národní existence. Teprve v této době, kdy český národ již prokazuje v nejrůznějších oblastech, ekonomikou počínaje a uměním konče, svou svébytnost, přišla reflexe.

Roku 1887 H. G. Schauer publikoval v Čase článek Naše dvě otázky. První podle Schauera zní: „Co je úkolem našeho národa?" Zde se Schauer ptá po tom, máme-li nějaký cíl a zda ho můžeme dosáhnout. Předpokladem k tomu není jen jazyk, není jen společenství lidí s nějakou kulturou, nějakým uměním. Předpokladem existence národa je podle Schauera jeho poslání v dějinách. „Bez ideálu a bez vědomí mravního poslání není národa."[67] Jaký je náš úkol, čím jako národ můžeme obohatit lidstvo? „Je zde český národ proto, aby jako osamělá pivoňka vypučel, vykvetl, uvadl . . .?"[68] Otázek je řada, z nich vyplývá druhá nejhlavnější: „Jaká je naše národní existence?"[69] či, rozvedeno, stojí-li naše národní existence za námahu, s kterou se musí prosazovat, za nebezpečí, které jí hrozí a i v budoucnu bude hrozit, a zda je opravdu její kulturní hodnota tak ohromná. Otázky byly výzvou k zodpovědnému a věcnému myšlení. Touha dobrat se pozitivních dat navazovala na racionalismus 19. století. V Schauerových a Masarykových článcích čteme o nezbytné mužnosti, jíž se míní statečnost i odvaha konfrontovat národní otázky s problémy celého lidstva. Cit pro vlast je zde chápán jako součást hluboké úcty k člověčenstvu, problém hodnoty národní kultury jako problém kultury lidstva. Kritický racionalismus soustředil se na nejzjevnější otázky. Masaryk vedl své univerzitní přednášky na téma otázek — byly to hlavně Česká otázka (publikováno 1895), Problém malého národa (publikováno 1905), Otázka sociální (publikováno 1898).

Racionalismus filozofický se opíral o myšlenkové systémy soudobého vědění a poznání, byl poznamenán klasickou filozofií, sociálním a historickým pozitivismem, darwinismem a evolucionalismem. Novým idealismem, s nímž důvěřují Schauer i Masaryk rozumu a jasnému, eticky zodpovědnému individuálnímu jednání, hledali tito kritici možnosti k překlenutí rozporuplné doby. Masaryk však odmítal marxistickou analýzu společenské krize dané vlastnickými vztahy výrobních prostředků, zejména pak teorii marxistické revoluční přeměny sociální skutečnosti. Nerozcházel se však jen s marxistickým světovým názorem, zjevnější rozpory s dobovou skutečností vykazují i jeho názory estetické. Zatímco se Masaryk snažil racionálně vytyčovat cesty umění podle jejich společenských funkcí a etických norem s ideálem sociální harmonie, přecházelo sociálně kritické umění, a to zejména literatura, k věcnému popisu, k dokumentaristice, k nepředpojatému svědectví rozporuplné sociální skutečnosti. I do umění pronikají prvky racionalismu, nikoliv však toho, který by vyznačením etických a estetických norem chtěl překlenout rozpory, ale racionalis-

[67] H. G. Schauer, Naše dvě otázky, Čas 1887, č. 1 z 20. 12. 1886, cit. podle H. G. Schauer, Spisy, Praha 1917, s. 6

[68] tamtéž

[69] tamtéž, s. 7

mu, v němž s vědeckou přesností zaznamenaná fakta zdůrazňují tyto rozpory a který je analyzuje a podává jejich diagnózu. Protikladnost Masarykova pojetí umění je možno vidět na pochopení díla jednoho z největších inspirátorů utvářejícího se moderního umění, F. M. Dostojevského. Dostojevskij ovlivňuje jako teistický myslitel Masaryka, jako umělec podávající sugestivní obraz skutečnosti ovlivňuje literaturu a postupně i výtvarné umění. Rozpor Masarykovy filozofie a dobového umění je příznačný pro český realismus konce 19. století. Pozitivismus tradic comtovských a tainovských se i přes časté dobové citace sociálních a uměleckých kritérií a způsobů myšlení, které přinesl, nikdy neprosadil v českém kulturním životě ve své ryzí racionalitě. Racionální postupy byly přijímány a využívány v duchu kontextu, v němž se racionalismus stával součástí především citového vztahu ke skutečnosti. To se týká nejen umění, ale i Masarykovy filozofie. Masaryk sám v jednom dopise napsal: „Racionalistou v tom obvyklém smyslu nejsem; chci však k tomu pracovat, by věda a víra se spřátelily a k tomu je potřebí jen trochu té lásky křesťanské, lásky k člověčenstvu, ne však tomu a neb onomu učení, a té lásky mám: věřte, že v životě nic jiného nehledám."[70]

[70] B. Václavek, Český listář, Praha 1949, s. 397

V průsečíku křížících se tendencí objektivistického racionalismu a individualistické emocionality se dostala otázka svědomí v reflexemi stiženém českém myšlení do středu jeho problematiky. Stala se klíčovým místem tematiky českého umění devadesátých let, uplatňovala roli individuálního vědomí. V rozpornostech se vše přiklánělo na jeho stranu. Zpětně se pak české umění snažilo vytěžit z nových tendencí racionality, pronikajících do poetiky nového umění, maximum. Schauer mluvil o inženýrovi jako o králi věku, o typu nastávajícího umělce. „On je pravým orgánem nového ducha, vlastním tvůrčím talentem. V něm je pramálo poesie, pravda. Ale za to stojí úplně na půdě moderní vědy, na půdě přesných výpočtů a nekonečných pokusů."[71] Analogicky úvahám Zolovým, jeho experimentálnímu románu, uvažoval Jakub Arbes o budoucím čtenáři, který nebude primitivním čtenářem sentimentálním, a o budoucí literatuře, která se přiblíží vědě. „Jsem přesvědčen, že dříve nebo později vlivem přírodních a jiných věd vzniknou poetická díla nová, netušená ve svém jádru i formě své, a že budou dominovati, krátce že poesie a literatura, ba umění vůbec zakotví časem svým na žulovém podkladě věd a bude se snažiti vystihnouti pravdu se stanoviska nejnepředpojatějšího."[72]

[71] G. H. Schauer, Spisy, Praha 1917, s. 281

[72] cit. podle K. Krejčí, Kapitoly o Jakubu Arbesovi, Praha 1955, s. 85—86 (z románu Poslední dnové lidstva)

I ty nejexaktnější postupy umělecké tvorby se zejména v českém umění konce 19. století měnily v projevy fantaskní, emotivní. Výrazným příkladem jsou Arbesova romaneta. Generace odchovaná malířským akademismem, mimořádně soustředěná na techniku malby, prostorovou a kompoziční stavbu obrazu, se stává svými nejvýznamnějšími představiteli s Jakubem Schikanedrem v čele generací nejsubtilnější citlivosti. Schikanedrovy obrazy, tvořené jemným rukopisem s minuciózní pečlivostí exaktně tvarující formy v obtížných optických podmínkách prolínajícího se přirozeného a umělého světla, působí jako díla mimořádného citového napětí. Exaktní technika odkrývá nové prameny citlivosti, nové dimenze reality. Racionalismus, založený na záznamu a popisu zjevných dat skutečnosti, dával přednost vizuálnímu projevu. Spisovatel se nedostával k výtvarnému referentství jen v rámci své žurnalistické profese, jak tomu bylo třeba v případě Karla Matěje Čapka-Choda, ale proto, že považoval sám sebe za povolaného říci k vizuální kultuře své slovo. Při důkladnějším seznámení s vizuální kulturou všedního dne doby konce 19. století, kulturou velkých, obrazově bohatě vybavených časopisů, jako Zlatá Praha a Světozor, se stáváme diváky pohledů do nejrůznějších zákoutí banálního života. Často jsou to obrazy, v nichž se banalita mísí s prvky idealizace. Ani motivické, ani formální a dekorativní prvky nejsou schopné vytvořit z naturalistické fenomenality chtěnou harmonii. Znepokojení se skrývá jak pod věcností podání, tak pod sentimentalitou námětů. Už samotné množství vystavovaných a reprodukovaných obrazů, v nichž se do nekonečných řad vedle sebe hromadí detailní pohledy do nejrůznějších oblastí společenského života městského i venkovského, přináší nejistotu, která se z obrazů přenáší na samotnou realitu. K anekdotickému námětu se zde soustřeďuje pozornost jako k prvku, který má více či méně indiferentní přepis podoby skutečnosti podat z lidského hlediska. Znepokojení pramení z instinktivního uvědomění, že tento lidský prvek je nedostačující vůči zjevující se nekonečnosti jevové skutečnosti. Je to prvek, který nevyznívá jako princip harmonie, ale jako výraz její ztráty

a náhražky sentimentalitou. Teorie naturalismu však odmítala citovost. Nová technika zdokonalení vizuálního přepisu skutečnosti fotografií, exaktním přepisem či malířskou rekonstrukcí, tak jak se projevila v oblastech historické malby, odkrývala problematičnost skutečnosti. Do pohybu vývoje umění zapadl rázně zub kola mimoumělecké reality. Naturalismem stanula česká kultura konce 19. století na počátku náhlých změn ve výrazu i obsahu uměleckého vyjádření.

S příklonem k naturalistickému vidění ve výtvarném umění i literatuře vynořovala se metafyzická obsese viděného. V jedné z povídek spisovatele Karla Matěje Čapka-Choda nacházíme v řadě reportážních dokumentaristických pohledů na různá místa soudobého českého života příběh vojáka olomoucké posádky. Voják, který zavraždil důstojníka, je postaven před vojenský soud. Příběh je determinován vojenským dobovým právem. Indiferentní popis události stává se právě v demonstraci věcnosti obecnějším svědectvím absurdity doby. Voják-vrah při pokusu o sebevraždu vážně onemocní. Povídka se soustřeďuje na popis úsilí o jeho záchranu, vynaloženého proto, aby mohl být popraven.

Naturalistické vidění, zdůrazňující viditelnou a hmotnou stránku skutečnosti bez ohledu na další zjevné i skryté vlastnosti dění ve světě, se přibližovalo otázkám smrti. Ať to bylo v sentimentálních či symbolických vizích malby Schikanedrovy, či v tragických námětech próz Šlejharových, nebo v groteskních a absurdních příbězích próz Čapka-Choda. Ustrnutí u daných a zjevných dat skutečnosti asociovalo ustrnutí ve smrti. Naturalismus měl prostřednictvím jejího odhalení odkrýt pravdivé pohledy na skutečnost. Determinismus i v polohách emotivně nejživějších témat, jakým je lyrický obraz krajiny, byl chápán ve spojitostech s představou smrti. J. S. Machar, nejvýraznější představitel racionalistické poezie devadesátých let, vyjádřil souvislost determinace se smrtí básní s motivem podzimní krajiny. V první strofě básně „Determinismus" úvodem čteme: „A listí padá . . .", v druhé: „Nic nepohne se . . .", třetí strofa mluví o vnější kauzalitě, čtvrtá o jejím pozadí:

„To vše zdá dnes harmonicky zníti
bez nárazů a náhlých bez přechodů;
tón za tónem se musil takto chvíti
v logickém sudbou předepsaném chodu.

A klidně dál se člověk rozpomíná
a klidně v šedé příští myslí maně.
Ve vzduchu vlhkém páchne umrlčina,
a tma se zvedá na půlnoční straně."[73]

[73] J. S. Machar, Pêle-mêle, Praha 1892

Vlastním polem naturalismu v českém umění devadesátých let však nebyla krajina, ale sociální scéna města. Roku 1891 byl v umělecké části Jubilejní výstavy vystaven o rok starší obraz Jakuba Schikanedra Vražda v domě. Nebyl to první Schikanedrův obraz na tragické sociální téma. V osmdesátých letech vytvářel ilustrace k české sociální literatuře 19. století.[74] I zde nacházíme pohledy na smrtelné lože, jak je později ztvárnil v obraze Smrt přichází a v dalších. Zatímco tyto obrazy patří do vlastního jádra Schikanedrovy tvorby, stala se Vražda v domě dílem přesahujícím a částečně i vybočujícím z problematiky jeho malby. Stala se programovým dílem českého umění devadesátých let, a to nejen v kontextu výtvarného umění, ale i literatury. Téma mrtvé dívky prostupuje celé Schikanedrovo dílo. Do blízkosti malby Vražda v domě patří i kresby Utonulá. V Utonulé rozpoznáváme jednu z ideálních bytostí, které byly neodmyslitelnou součástí neoromantických ateliérů a jejich příhod, v nichž krásou nešťastné nebo neštěstí přinášející dívky byly viděny jako zjevy poznamenané božstvím. Studie k Vraždě v domě ukazují detailní záběry naaranžovaných lyrických pasáží drapérie, časté téma českého výtvarného umění konce 19. století. V oleji z roku 1890, rozměrném plátně měřícím na šířku přes tři metry, je však tato ideální bytost příznačně vržena do sociálně nejubožejšího prostředí, dvora zadního traktu jakéhosi domu staré Prahy jako jeho oběť. Je zde zachyceno hrůzou vzrušené, chaoticky gestikulující publikum a v zavražděné zůstává přitom poslední zbytek ideality. Obraz je v souvislosti sociálních významů jakýmsi symbolickým skonem ušlechtilosti a nese tak dobově kritické rysy širšího významu. Zatímco

[74] J. Schikaneder, ilustrace k románu Pod starými krovy. Črty z pražského života, publ. v Ruchu r. 1884, s. 96 a 111

v Myslbekově sochařském díle proběhla v devadesátých letech krátká epizoda tématu umírající labutě, v níž se melancholicky naléhavý obsah prosadí jako náznak přicházejícího symbolismu, objevila se Schikanedrova malba jako dílo naturalismu. Vražda v domě vypovídá o sociálním osudu a zachycuje prostředí naplněné atmosférou extatičnosti zločinu, která v psychologické próze Dostojevského připravovala půdu budoucímu expresionismu. Od budoucí expresionistické orientace se odvrací směrem k posledním možnostem ideality, kterou je morální cítění, projevující se jako soucit transformovaný do citlivého rukopisu stavebně zpevňujícího obraz a obsahově udržujícího dílo i mysl melancholického autora v celistvosti a fyziologické přiměřenosti.

Schikanedrův význam ve vývoji českého umění je v tom, že v krizové situaci proměn výtvarné tvorby, v níž naturalismus rozbíjel ideální schémata a konfúzní akademické harmonie, dokázal najít prostředky celistvého projevu, kde soucit nebyl jen tezí, ale principem utváření řeči výtvarného díla. V tom zůstává Schikaneder nesrovnatelně úspěšnější než k němu přiřazovaný a s ním srovnávaný Jakub Arbes, jehož dílo bylo ovšem daleko směleji myšlenkově otevřeno vůči světu moderní civilizace. Arbes je umělecky daleko rozpornější, i když tezovitě byl schopen vyjádřit charakter svého sociálního soucitu výrazněji. „Já byl a budu vždy po boku snížených a týraných," píše v úvodu prózy Mesiáš. „Kdo uražen, potupen a zneuctěn, kdo utlučen a pokořen, komu lidská bezcitnost a bezpráví rozdírá srdce, komu hlad a bída zírá ze smutného oka — pro toho jsem hotov pracovat i trpět, bojovat a krvácet . . ."[75]

[75] J. Arbes, Mesiáš, Praha 1883

Schikaneder i Arbes jsou charakteristickými tvůrčími postavami českého umění konce 19. století, které sociálním cítěním hledaly humánní východisko z rozporuplné doby. Zatímco u Arbesa přecházelo sociální svědectví ve fantasknost, stalo se Schikanedrovi východiskem imaginativního, jakousi subtilní a zastřenou podobu symbolismu představujícího projevu. Obraz Vražda v domě měl význam ovšem širší. Vržení ideální ženské bytosti na městskou dlažbu nebylo jen sociální událostí a nesymbolizuje jen tematický obrat od akademického ideálu k sociální civilizační tematice. Je problémem nového chápání výtvarné formy, nového pojetí tvaru. Zhroucené tělo zavražděné dívky je zachyceno v tom okamžiku, kdy je zcela podřízeno fyzikálním podmínkám.

Zatímco v akademické tradici založené na klasicismu bylo tělo chápáno jeko uzavřený, sám ze sebe vycházející a dostatečný pojem — zůrazněný plným sochařským objemem — vystupují nyní v jeho utváření okolní fyzikální vlivy. Zde začíná v českém umění proces, který například ve francouzském výtvarném umění byl již dávno započat dílem Daumierovým. Fyzikální determinanty jsou první z vlivů, pod jejichž působením bude tělo chápáno spolu s ostatními vlivy, od fyzikálních determinant zemské tíže počínaje přes nehmotné síly psychické až k vlivům kosmickým. Zatímco Schikaneder se obrátil k problému světla jako dominantnímu prostředku fyzikálně chápaného světa, zůstalo téma fyzické tíže jako determinanty nové tektoniky organického tvaru ještě živým tématem české malby a plastiky. Vražda v domě patří do námětového i výtvarně tematického kontextu vývoje českého umění devadesátých let. Její předobraz nacházíme v prózách Merhautových, její dozvuky ještě po roce 1900 v obrazech realistických malířů. Schikanedrem byl patrně inspirován Josef Jakší k obrazu Konfrontace, k němuž konečný popud dala konkrétní událost sebevraždy dívky v blízkém prostředí života malíře.

Vrátíme-li se k tématu sociálně determinovaného pojetí lidského těla, pak je nezbytné si všimnout malířského díla Karla Myslbeka. Jeho tvorba, třebaže chronologicky patří až do doby kolem roku 1910, navazuje na problematiku naturalismu let devadesátých, obdobně jako z ní vychází literární dílo Karla Matěje Čapka-Choda. Roku 1908 byl vydán Čapkův román Kašpar Lén mstitel. O rok později je dokončen obraz Karla Myslbeka Neštěstí. Námětem obrazu, obdobně jako klíčové události románu, je smrt stavebního dělníka. Tragická událost, která v Schikanedrově obraze byla klíčem do oblasti naturalistického vidění skutečnosti, obnažující vedle determinant fyzických i chaotické prostředí naplněné atmosférou zločinu, se zde stává demonstrativní událostí jasných sociálních determinant soudobého života. Soustředění na fyzikální síly hmotné skutečnosti, charakterizované ležící postavou a nad ní schýlenými těly, má demonstrativní charakter, ukazující tento sociální výjev nikoliv zvenčí, ale zevnitř, z onoho truchlivého a fatálního pohledu životního názoru neštěstí účastných lidí. „Ba — co jsme na světě,"[76] tak komentuje také jedna z postav Čapkova

[76] K. M. Čapek-Chod, Kašpar Lén mstitel, Praha 1908, cit. podle vyd. z r. 1962, s. 127

románu tragickou událost. Demonstrativní názornost jde za objektivistický popis. „Všichni jistě litovali nebožtíka, ale nad lítost šel ještě jejich hněv, že to tak vyvedl a že svým koncem uvedl jim na oči bídu stavu a že ukázal jeden z konců, jaký očekává nestatečné, prací umořené stáří dělníkovo . . .“[77]

[77] tamtéž s. 129

Názornost, ke které se soustřeďuje Čapkovo a Myslbekovo vidění, zvěcnila umělecký projev, přiblížila jej realistickému vyjádření i expresionistickému zaměření tvůrčího postoje. V obdobných tendencích jako malířství se od let devadesátých rozvíjelo i české sochařství.

Sochaři František Hergesel a Antonín Procházka se s vlnou zájmu o náměty všedního dne pokusili uvést do monumentálního rozměru naturalisticky pojatou plastiku. Takovým dílem se jim stala socha Hákování z roku 1895. Nejprve ji provedli jako dekoraci pro Národopisnou výstavu, později tentýž námět provedl Hergesel samostatně. Více než do problematiky vlastní řeči sochařského vyjádření, do níž v naturalistickém pojetí tvaru radikálně zasáhl již počátkem devadesátých let František Bílek (o němž bude ještě pojednáno), se práce Hergesela a Procházky zapojily do souvislostí naturalistického projevu sociální tematiky. Všední pracovní motiv se stal motivem nové skladby sochařského projevu, směřující k dynamickému pojetí figurálního tvaru. Toto zaměření se plně projevilo v motivech přemáhání tíhy břemene, například v Mařatkově sousoší Ledaři na Vltavě (1899), v Šalounových Vypuzencích (1899) i v sociálně zaměřených plastikách Vladimíra Astla a Františka Úprky.

Pro české sociální umění 90. let byl charakteristický sklon k myšlenkové absolutizaci, vlastní zejména těm polohám české kultury, které byly spjaty s oblastmi sociální imaginace. To se projevilo v dobových prózách Antala Staška o životě chudého Podkrkonoší. Z tohoto prostředí vyšli dva významní umělci, kteří s přispěním specifických tradic svého okolí dovedli české umění doby přelomu století na úroveň evropskou. Prvním je prozaik Josef K. Šlejhar, druhým malíř František Kupka. Jejich tvorba nebyla nikdy vzájemně srovnávána, i když nabízející se srovnání ukazuje zcela zvláštní polohu v českém umění doby přelomu století. Polohu, která má zásadní význam pro porozumění světově proslulé, ale stále ještě v mnohém záhadné a nepochopené tvorby Františka Kupky. Hlubší chápání si však žádá i tvorba Šlejharova. Představuje, stejně jako rané dílo Kupkovo, hraniční polohy stylu, techniky i tematiky uměleckého projevu, využívajícího naturalistických prvků sociálního zobrazení, polohy, v nichž se setkávaly či protínaly odlišné vývojové tendence českého umění konce 19. století. V Šlejharově nejznámějším díle, kterým si spisovatel naráz získal proslulost největšího zjevu české prózy konce osmdesátých a počátku devadesátých let, v povídce Kuře melancholik, nacházíme důsledné soustředění k dětskému světu, které bylo vlastní neoromantikům. Šlejhar chápe svůj projev jako dětský román. „Zabývá se dětský román dítětem. A dítě — toť prosté a naivní jako polní květ,“[78] píše v textu povídky. Tento čirý a jasný pohled, blízký Holečkovi, neslouží však Šlejharovi k optickému a významovému scelení literárního obrazu. Je předpokladem jeho vnitřního napětí. Děj povídky se rozbíhá v paralelních příbězích umírajícího dítěte a skonávajícího kuřete. Naturalistický způsob podání vylučuje jiné projevy emotivity než ty, které jsou přísným svědectvím. „Otřásající scény rafinovaného citu, vypestřené situace, vybroušené salónní dialogy“[79] a jiné „estetické přednosti“ Šlejhar ze svého dětského románu vyřazuje. Neoromantické téma dětské nevinnosti Šlejhar zbavuje povrchních forem idealizace, spojuje je s operací přesného vidění a odhalení světa. Obdobně jako Zola soustřeďuje se u sociálních a psychofyziologických determinant lidského života, nezůstává však jen u nich. Jsou mu součástí zachycených fakt, kterými v souvislostech tragických osudů otevírá otázky metafyzické hloubky. Svým ostrým viděním směřuje ve svých prózách až k existenčním pocitům životního ohrožení, k stavům tělesné hrůzy. Šlejhar důsledně obrátil pro člověka 19. století nejjistější způsob orientace ve světě, detailní a věcný popis skutečnosti, v kruté svědectví ve světě existujících hrůz, bídy, útisku, bestiálnosti a surovosti.

[78] J. Šlejhar, Kuře melancholik, Praha 1889, cit. podle vyd. Aventina Co život opomíjí, 1930, s. 61

[79] tamtéž

Šlejharova hypertrofie sociálního svědomí a s ní související absolutizace zla má svou obdobu ve výtvarném umění v tvorbě Františka Kupky, a to v cyklech jeho sociálních kreseb. U Kupky, jako u Šlejhara, je sociální scéna, kterou chápe jako jeden ze sociálně nejuvědomělejších českých umělců, scénou, za níž vidí jak třídní rozpory, tak ovšem zabsolutnění všech rozporů a hrůz v kosmic-

ských souvislostech. Tyto představy mu jsou součástí meditace, která sahá až k těm obrazům, v nichž se sám zobrazil v kresbě nahého natur-filozofa klečícího u horského jezera. Přírodní symbolika se však projevila v Kupkově sociálně kritické tvorbě především jako prvek nejostřejší kritiky ukazující absurditu a zrůdnost dobové sociální skutečnosti. Kupka narativně zobrazil scény ze společenského života, v nichž místo buržoazní společnosti se zjevují opice či prasata. Animalizace lidských vlastností je zde však zbavena té jasné alegoričnosti a lehké konvertibility obrazů, jakou měly bajky. Lidské role zde nejsou stylizovány do zvířecích podob, ale společensky úspěšní lidé jsou přímo ztotožňováni se zvířaty. Výraz odporné animalizace společnosti podtrhují postavy pojaté jako výtvarně pozorované a naturalisticky zpodobené typy. Jednou z nejpůsobivějších sociálních kreseb Františka Kupky je kresba z cyklu Peníze z roku 1899.[80] Představuje lidského skřeta, jehož žaludek je jako žabí dýchací blána nadmut penězi. Tetelí se před nahou ženou, která se mu prodává. V temném pozadí této scény jsou patrné siluety neskutečných zvířat, jejichž svítící oči jsou upřeny na tělo ženy. Až schematicky jasná idea se u Kupky i Šlejhara zašifrovává naturalisticky hmotným viděním i jím vyzdviženými zrůdnostmi. Biologický prvek fyziologické deformace těla penězi, kterou například Kupka zobrazil alegorickými kresbami hlasovacího práva v Belgii[81], směřuje k expresivitě, která od sociálního problému dochází ke konfrontacím dobové společenské existence s celou přírodní daností a charakterem života. V Kupkově vizi se uplatňují fyziologické deformace, zachycené přesnou kresbou velké anatomické evokativnosti. Kupkovi buržousti nabývají zrůdných podob, jaké v sociálně méně utříděných obrazech zobrazuje Šlejhar. Všimněme si jednoho jeho popisu žánrové figury z prózy Z Prahy: „S obličejem netvorným, vybouleným, až i příšerným jako jediná zejivá tlama, jež neustále cos chamtí, s očima vypoulenýma, sešinulými poodhrnutými dolními víčky, z nichž zejí rudé krvavé okruhy . . .“[82]

[80] Cyklus kreseb pro pařížský časopis L'Assiette au Beurre, 1902

[81] Kupkovy kresby uveřejněny v Rudých květech, roč. I/1902

[82] J. Šlejhar, Z Prahy, Praha 1910

Přenášením významu sdělení z roviny zobrazení do roviny obraznosti vstupovali oba autoři, Kupka i Šlejhar, do souvislostí symbolistního projevu. Touto částí svého díla jsou hlavními představiteli oné zvlástní polohy českého umění z konce 19. a počátku 20. století, v níž se spojily tendence sociálního umění a symbolismu.

K sociálnímu symbolismu směřovaly i další projevy českého sociálně angažovaného umění. Byla to nejen dekadentní tvorba Hlaváčkova, ale i starší prozaické projevy, v nichž nacházíme ve fantaskních polohách předobrazy této oblasti českého umění doby přelomu století. Jakub Arbes v románu Agitátor (z roku 1893) rozvíjí nastávající klíčové téma sociální imaginace. Uvádí zde mimo jiné symbolický obraz kapitalismu jako rakovinový nádor, obrovský polyp, jako bezcitnou nestvůru, obraz, který má být rozluštěn jako tajemná sfinga kapitalismu. Do symbolistních obrazů převáděl tato témata v oblasti užité i volné grafické tvorby Antonín Häusler, spolupracovník Rudých květů z doby jejich redigování F. V. Krejčím. Jedna z Häuslerových kreseb je Nestvůra nezaměstnanosti z roku 1902, přízrak, který spoutává dav dělníků nekonečně se proplétajícími chapadly. K Šlejharovi a Kupkovi se nejvíce přiblížil svou společenskokritickou tvorbou Václav Hradecký. I u něho se dostávají obrazy jasných významů do tajemných souvislostí. V kresbě z cyklu Vítězná bestie narůstá sugestivní stín kapitalisty do obrovských rozměrů tajemného a zrůdného idolu. Hradeckého kresba byla zde patrně inspirována Kupkovým leptem Vzdor. Okruhy sociálních námětů přecházely v náměty symbolické.

Racionální reflexe, střídavě se soustřeďující u sociální skutečnosti a přírody, spočinuly nakonec u témat civilizačních. Ještě na konci století zazní v umění, které se obracelo k racionalismu jako východisku nového pohledu na svět, motiv evoluce a motiv historie, motivy, které procházely celým 19. stoletím. České parnasistní básnictví se k dějinám lidstva jako ústřednímu tématu tvorby dostalo především dílem Vrchlického, jeho ideou vytvoření epopeje lidstva, z níž zbyly Zlomky epopeje. Na konci století byly vedle romantických představ o lidstvu a jeho dějinách nově uplatňovány racionální prvky, zejména v souvislostech s šířením ateistického světového názoru a za pomoci Darwinovy teorie vývoje člověka. Racionalismus konce století, který přiváděl abstraktní ideje do konfrontací s fenomenální skutečností, zůstával u tezí, které v konkrétním porovnávání příkře svědčily o rozpornostech a absurditě doby. To byla výchozí poloha Kupkova kriticismu i sociálně kritické tvorby Macharovy. V Macharově díle přicházejí ideje vývoje lidstva do souvislo-

stí ostře kritického a individualisticky reflexívního myšlení. Historie se již neobjevuje v pohledu optimistického romantického ducha, jako tomu bylo u Huga a později i ve velkých Reclusových Dějinách lidstva, které jako dobovou objednávku ilustroval v Paříži Kupka. Neobjeví se již ani jako Vrchlického elegický smutek z dějin, ale jako civilizační problém existence člověka.

Bylo poukázáno na vliv Madáchovy Tragédie člověka na evropskou kulturu včetně českého umění doby přelomu století.[83] Pesimistická Madáchova rekapitulace dějin člověka, jehož kroky fatálně sleduje zlo v podobě ďábla, nalezla v pražské kultuře své pokračování v Macharově básnické tvorbě, v níž se problém dějin lidstva stal tématem rozsáhle komponovaného díla Svědomím věků. Práci na něm Machar začal až po roce 1900, předcházely mu však básně z let devadesátých, v nichž spisovatel naznačil obrysy zamýšleného cyklu. V Básních z let 1893—1896 je to báseň Spirála, která pod mottem přírodovědné definice spirály představuje reflexi nepřehledného procesu dějin lidstva ve chvíli, kdy člověk sám sebe chápe jako konečný střed všeho dění.

„Lidstvo se žene
spirálou vířivou
prostorem bez hrází,
bez hlubin výšky,
šíře a délky."[84]

Kosmický pohyb vývoje lidstva byl konkrétně myslícímu Macharovi, věřícímu v jistoty rozumu, poznatelný jen samotným míjením času, jemuž se vše podřizuje. Minulost jako bestie s otevřenou tlamou stojí v Macharově obraze ve stopě spirály a nenávratně polyká každý nový pohyb lidstva. Problém pohybu, který byl spojen s problémy fenomenálního vidění a naturalistického vyjadřování, souvisí zde s uplatněním spirály. Imaginace obohacená prvky přírodovědného i filozofického myšlení přispěla k tomu, že se spirála stala jedním z nejsugestivnějších výtvarných motivů umění přelomu století. Zatímco její magická forma byla používána v prostorových návrzích a řešeních architektury i v kompozicích plošného prostoru v grafice, doznívalo její civilizačně historické aktualizování v projevech poznamenaných racionalismem k obrazům rozporů individuality a nekonečnosti světa, logiky historického vývoje a absurdity přítomné chvíle. Problém zachycení prchavé chvíle, který byl v oblasti vizuálního dojmu vlastní impresionismu a v oblasti exaktního podání věcí fotografie i psychologického malířství, nalezl své zpodobení na přelomu století v kosmických vizích. Není to již jen psychická událost zaznamenaná okem kamery, není to již jen výsek obrazu světa, ale celý vesmír, na jehož pozadí defilují obrazy přítomné chvíle. Kupkovy kresby k Macharovým básním ukazují proudy bulvárních figur v nekonečných vírech vesmíru.[85] Kupka i Machar ukazují hořkost svědomí. Nalézají perspektivu pohledu na defilé dějin, jichž jsou součástí. Kupkův lept Co jsme, představující cestu člověka prostorem tajemných sfing pod hvězdným nebem, souvisí s jeho leptem Vzdor. Oba by měly být přesněji rozpoznány v souvislostech uplatnění racionalistického vědomí přelomu století a tvůrčího postoje, v němž umělec viděl sám sebe v perspektivách tvůrce i oběti dějin.

Staré formy racionálního myšlení končily v ostře formulovaných obrazech. Racionalismus prohluboval chvíli čekání před okamžikem zvratu. Největší osobnosti této rozporné chvíle, Šlejhar a Kupka, nezůstaly však jenom obětí rozpornosti a čekání. Zatímco Kupka zrál pro novu etapu svého protagonistického díla, nalezlo urputné tázání v Šlejharově próze bezprostřední vyjádření stavů v obrazech, patřících k nejosudovějším a nejhlubším konfrontacím bolestně otevřeného lidského nitra a přírody, které se staly základním problémem vývoje českého umění na jeho cestě k expresionismu. V Šlejharově imaginaci vyvstávají vize, které předznamenávaly symboliku expresionistického umění. Tak se například objevuje jedno z ústředních témat jeho prózy, téma zla, v konfrontaci s večerní krajinou:

„Zlo, zlo . . . zlo!, začal pronikavě křičeti. Zraky jeho úporně se vytřeštily. Patřily v líc vidině nesčetného zla páchaného v životě. — Někoho kamenovali, živé koňské tělo odírali . . . Páchalo se zlo s celým peklem hrůz. A zlo vlastní — ona úžasná zhoubná trýzeň nitra, s tím se družila."[86]

[83] K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, s. 211

[84] J. S. Machar, Básně z let 1893—1896, Praha 1896

[85] Kupkovy obálky Macharových spisů (zejména pro Pêle-mêle)

[86] J. Šlejhar, Havran, Sebrané spisy III, Praha 1930, s. 206

„Být členem porobeného, zotročeného národa je tak něco jako narodit se s kletbou! Mít v prsou srdce, které se dovede bouřit a vidět, jak ti ostatní svůj osud tupě nesou, není to k zoufání? Na synu takového lidu . . . lpí něco jako výrok starého fáta. Nedýchá jako jiný člověk, najde pelyňku v každém soustu, jedu v každé krůpěji vody! Má-li však duše jeho sílu titánskou, lásku nesmírnou, může stálým bojem a stálým bouřením se proti tomu faktu duch jeho růsti až do nebes, pýcha může mu dodati křídel a láska mu bude zdrojem nadšení."[87]

Hlas marnosti

Osud národa vystoupil jako jedna z nejvýraznějších komponent utváření umění přelomu století. Sociální a národnostní konflikty předurčily v době krystalizujících uměleckých problémů pesimistický charakter jejich tematiky. Nacionalismem opovrhující evropské dekadentní umělecké hnutí konce století nalezlo v české Praze jedno z nejpříhodnějších prostředí, umocňující dekadentní postoj k životu zkušenostmi národnostními a sociálními. Hluboká reflexe českého osudu dolehla na všechny projevy pražského umění přelomu století. Byly jí věnovány celé uměleckohistorické práce, jakou je například studie F. V. Krejčího K. H. Mácha, typ českého básníka.[88]

[87] J. Zeyer, Dům U tonoucí hvězdy, poprvé otištěno v Květech 1894, cit. podle vyd. z r. 1957, s. 26

[88] F. V. Krejčí, K. H. Mácha, typ českého básníka, Praha 1907

V očích a výpovědích dekadence nalezly emotivní reakce na české poměry největší absolutizace myšlenkové i tvárné. Tato část generací přelomu století odmítla předcházející i současné vize jednoty, v nichž byl přítomen souhlas se soudobým českým sociálním a duchovním životem. V dekadenci se vše dostává pod kritiku negace. Ve všem reálném vidí úpadek, pouze ve snech, ve vypjatě stylizovaných uměleckých a životních projevech nachází zadostiučinění. Toto hořké zadostiučinění vypovídá nejvíce o reálné podmíněnosti českého dekadentního hnutí, které od doby své působnosti bylo napadáno v duchu obecných tezí dekadence jako jev odtržený od reálného života a jeho problémů. České dekadentní hnutí bylo deziluzí tvůrčí společnosti z kapitalistické expanze, z jejích hrubých zásahů do života, jejího materialismu a jejího selhání v oblasti duchovního života. „Česká dekadence byla snad nejdekadentnější ze všech dekadencí, protože její psychické založení bylo intenzívnější a opravdovější než u západoevropských dekadencí. Dekadentní životní názor byl ve skupině Moderní revue pociťován silněji než v oněch sdruženích kolem „Le Décadent", „Mercure de France", „The Yellow Book" a „The Hobby Horse"."[89] Robert Pynsent, který v několika nových studiích navázal v názoru na českou dekadenci, na myšlenky Hlaváčkovy, Procházkovy, Götzovy, v jejichž pojetí bylo dekadentství chápáno jako „výbojná zbraň, kterou mělo vykrváceti dohasínající slunce panující buržoasie"[90], otevřel cestu k zevrubnějšímu chápání tohoto jevu, zejména publikací o Zeyerovi.[91] V Zeyerovi vidí prvního výrazného českého dekadenta a jednu z nejzajímavějších postav evropského dekadentního umění konce 19. století. Zeyerovo Dobrodružství Madrány z roku 1882 je zde označeno jako začátek hnutí, které vrcholí v devadesátých letech a jehož charakteristiku tvoří subjektivismus, umělecká věčnost a aristokratičnost.

[89] R. Pynsent, Stirner und tschechische Dekadenz, Aeuropa, VI, 1971, s. 63

[90] K. Hlaváček, Dílo I, Praha 1930, s. 118

[91] R. Pynsent, The Path to the Decadence, Haag-Paris 1975

Poprvé se v našem prostředí pokusili problém dekadence definovat literární kritici v diskusi, která proběhla na stránkách Rozhledů roku 1894.[92] Jan Vorel, F. X. Šalda a F. V. Krejčí otázku dekadence definovali jako aktuální problém soudobého umění. F. V. Krejčímu nové umění bylo charakteristické aristokratickým pojetím, náladovostí, odstíněností hrající si se složitými a jemnými formami, vlnivými jako hudba a sen. Zeyer dal českému dekadentnímu umění patos i spleen krásy snu, který básníci i sochaři a malíři rozvinuli do stylu celé generace, jejího umění i životního gesta. Dekadence, pro niž suverenita vyjádření byla charakteristickou vlastností jejího duchovního a estétského aristokratismu, se soustředila kolem časopisu Moderní revue. Revue, založená Arnoštem Procházkou a Jiřím Karáskem roku 1894, se stala předním českým literárním a kulturním časopisem doby. Byla tribunou dekadentního hnutí, spjatou s jeho vzestupem i úpadkem. Program dekadence byl zde velmi široký. V jeho rámci uváděl okruh autorů časopisu v čele s J. Karáskem, A. Procházkou, K. Hlaváčkem, S. K. Neumannem, V. Dykem, K. Kamínkem, K. Červinkou a dalšími nové tendence soudobé světové kultury i nové vztahy, které literatura navazovala s jinými druhy umění.

[92] Rozhledy, roč. I/1894

Dekadence navázala nové vztahy zejména s výtvarným uměním. Byla zde společně citována otázka české duše, její bludné cesty, vysilující úsilí „dojít ne moci, ale pravdy“[93]. Bylo dokazováno, že „v jejím zklamání bylo tolik nevýslovné tragiky. . . , že zbožňovala . . . pravdu, jíž se nedočkala, krásu, jíž neokusila, světlo, jež k ní neproniklo“.[94] Obdiv zde přecházel v hořké vyznání. Národ, ke kterému se staví velice kriticky, se zjevuje jako odsouzený k pasivitě a jeho příslušníci k neštěstí.[95] „Čech je stejně dobrý jen k mučednictví,“ říká jedna z postav Dykovy politické básně Prosinec.[96] V ironických výpadech dekadentních umělců stává se melancholie, vyvažující vědomí marnosti, prostředkem celého nemocného ladění duše. Z české minulosti dekadenty mimořádně upoutal středověký myslitel Petr Chelčický, kterého považovali za největšího českého filozofa. „Byl veliký absolutní nihilista. To byl typ Čecha, neboť všichni pracujeme k nihilismu. Nikdo nedovede tak velikolepě popříti jako Čech a Chelčický to dovedl přímo ideálně.“[97] Minulost hrála v dekadentním světě představ mimořádnou roli, nikoliv však jako vývojový předstupeň, z něhož se vyvíjí přítomnost, ale jako monstrum svědčící o úpadku světa a opravdovosti gesta hořkého a sebevědomého nihilismu. Dekadentní rysy měla již neoromantická vize minulosti bez vývoje, iluze dávného bezčasí. Pro českou dekadenci, poznamenanou naturalistickým viděním a realistickým přemítáním, měla minulost, na rozdíl od jednostranně estétského přístupu dekadentů západních, posedlých touhou po kuriozitě, váhu i sílu břemene nezacelených ran nezhojeného utrpení.

Některé z postav českého neoromantického umění konce 19. století přímo předznamenaly ve své vizi minulosti dekadentní typ. Byl to nejen Zeyerův Jan Maria Plojhar, senzitivní poutník světa, z něhož utíkal do snů, nebyl to jen Zeyerův Rojko z Domu U tonoucí hvězdy, ale i tvůrčí postavy a témata výtvarného umění, které jemnou snivost spojovaly s expresívními vidinami pestřejšího sociálního i duchovního gesta, spojeného s expresívnějším stylem vyjádření. Na rozdíl od ucelených a chtěně harmonizovaných historických obrazů Jiráskových otevíral živější pohledy do minulosti Zikmund Winter, vyjímající z archívních dokumentů ty události, které historie neusmířila, které provokovaly nespravedlností, chytráctvím, živelností a dalšími vyhraněnými vlastnostmi prakticky jednajícího člověka. Postavou, která literární svět spojovala s výtvarným ve vizích historie předznamenávající českou dekadenci, byl Jaroslav Kamper, literát, historik umění a muzikolog, jemuž nejblíže zůstali Winter, Jenewein, Schwaiger. On připsal umělcům zůstávajícm ve stínu výtvarníků Národního divadla kvalitu osobitosti a umělecké invence. „Největší neštěstí, jež umělce stihnouti může,“ je podle Kampera „státi se populárním.“[98] Zajímal se o osobitost postav a jejich schopnost vlastní výpovědi. Jenewein jej proto zajímá, že „jde životem sám . . . Zůstal svůj, ponořil se tím více do vlastního nitra, čím úzkostlivěji se mu uzavírala veřejnost.“[99] Schwaiger podle Kampera „dává přednost ošklivé, ale rázovité hlavě před tváří krásnou, ale bezvýraznou a všední“.[100] Schwaigrovo výtvarné pojetí historického tématu neslo v sobě prvky dekadentního životního názoru. Jeho Ahasver a Novokřtěnci jsou figurami, které nacházíme v zájmu českých dekadentů o nepochopené či zapadlé postavy i oblasti historie. Prototypem těchto postav se stal ve Schwaigrově tvorbě krysař. V něm shrnul řadu poloh společenské revolty, od neoromantismu přes kritický realismus až k dekadenci, v níž nachází největší uplatnění.

Dekandenti objevili v krysaři postavu stojící zcela mimo zákon, mimo buržoazní společnost. Je to anonymní figura. „Jak se jmenujete?“ ptá se Agnes v úvodu Dykova Krysaře. „Já se nejmenuji, jsem nikdo,“ odpovídá ten, „jsem hůř než nikdo, jsem krysař.“[101] Je to postava osamělá. Krysař, sociální vyvrženec a duchovní aristokrat s magickou mocí, je českou verzí dekadentního umělce, onoho velkého mága Pelladentova, který ovšem neslouží vznešenou mši v chrámu estetiky exkluzívního prostředí, ale v prostředí sociální ubohosti. Tento hudebník a pěvec nachází bratry v sociálně ubíjených. S nimi sdílí strach i vzepjatou vizi zmaru šíleného tance smrti. Od Schwaigrových Novokřtěnců je možné dohlédnout k postavám Hlaváčkovým a odposlouchat tóny jeho Mstivé kantilény.

Expresívní vize minulosti neupoutávala jen náměty, ale i tématy archaismů výrazné stylizace. Kamper označil oprávněně Schwaigrův styl jako úmyslně archaizující, nechávající vyrůst obrazy takové hrůzné i groteskní působivosti, jakou nacházíme v sochách na gotických katedrálách. Schwaiger „stupňuje tragiku těchto scén až k fantastické jakési hrůze, daleko mohutnější a slav-

[93] J. Karásek ze Lvovic, Gotická duše, s. 43
[94] tamtéž
[95] J. Karásek ze Lvovic, Renesanční touhy v umění, s. 90
[96] V. Dyk, Prosinec, Praha 1906
[97] J. Karásek ze Lvovic, Gotická duše, s. 13
[98] J. Kamper, Felix Jenewein, Rozhledy, roč. VI/1897, s. 817—822
[99] tamtéž
[100] J. Kamper, Hanuš Schwaiger, Rozhledy, roč. VI/1897, s. 861
[101] V. Dyk, Krysař, Lumír, roč. XI/1912, s. 22

nější, než jakou vidíme v životě. Až na samých hranicích skutečného a vysněného světa vztyčuje svoje podivné postavy, obestřené jakousi chmurností a příšerností".[102] S dekadentními pocity a představami probouzely se opět v českém umění jeho gotické a barokní tradice. Ne té gotiky, jejímž smyslem byl řád života smělé souměrnosti, ale gotiky expresívní, jak se jeví v detailech a fragmentech uměleckých objektů a dokumentech historických událostí. Byla to dobová představa duše středověkého člověka, v níž dominoval strach ze smrti připomínané díly obdobné historické proměny, díly pozdního středověku. Vědomí podobnosti epochální proměny potvrzovalo i soustředění u fatálních námětů zmaru, témat strašlivé rozervanosti života a tragiky osudu. I zde byly celé obrazy již předestřeny neoromantickou generací. Ta, stižena ideály akademismu, jejichž platnost se ukázala neopodstatněnou, nacházela v osudových námětech první kroky k proměně svého vidění a vyjádření. Představa celistvosti akademismu se generaci dekadentů jevila nejen nedostatečnou, ale i úplně cizí veškeré autentické umělecké tvorbě. Arnošt Procházka dědictví akademismu generalizoval ve výroku: „Co nás tak ostře a smutně charakterizuje: kompromisnost, snaha, hluk a ticho, boj a mír, ráno a večer, práci a nečinnost sloučit v celek, v jedno, uvésti v bastardní harmonii."[103]

[102] J. Kamper, Hanuš Schwaiger, Rozhledy, roč. VI/1897, s. 861

[103] A. Procházka, Literární silhuety a studie, 1912, s. 16

Se středověkou tematikou a barokní uměleckou tradicí pronikala do českého umění expresivita, jejíž součástí bylo dramatické napětí polarit, které se akademismus snažil harmonizovat. Místa harmonie dekadence posunuje z obrazů tohoto světa do dimenzí nekonečnosti, otvírá je propastnými otázkami života a smrti. Morbidní a makabresní náměty jsou součástí tradic barokního stylu české a středoevropské literatury a výtvarného umění.

Z generace neoromantiků v oblasti výtvarného umění nejhlouběji k této tradici pronikl Felix Jenewein. Na první pohled se stal svou lapidárností a velkorysostí, projevu cizího českému myšlení, jedním z nejsoustředěnějších interpretů národa, v němž hořkost a bolest jsou základními ingrediencemi života, jak v souvislosti se studií o Jeneweinovi roku 1900 napsal Karel B. Mádl.[104] Od konce sedmdesátých let, v nichž Jenewein jako malíř debutuje na veřejnosti, se v jeho tvorbě objevuje minulost ne jako téma obrazového líčení dějinného příběhu, ale jako téma osudového údělu. Lipany (1883), Daň z krve (1888), Cesta na Golgotu (1890) jsou cykly, jimiž pronikají vize bezútěšného pesimismu, jehož nezhojitelnost dává rozměry Jeneweinovu elegickému zpěvu, ve kterém nabyla linie svým vyhroceným obsahovým zaměřením na rytmické pádnosti a expresívní působivosti. Vyvrcholením Jeneweinovy cesty za strhujícím výrazem výtvarného projevu spojeného s tragikou života je cyklus Mor (1898—1900). Pojetí lidského těla, v němž Jenewein uvádí akademismem vypreparované pasáže muskulatury do pohybu, osvěžuje krásu lidské postavy, zbanalizovanou salónním malířstvím. Estetická hodnota není již prostředkem usmíření pohledu na svět. Krása jeho strhujícího projevu, v němž suverénní linie tvoří dynamické napětí, které umocňuje barevné řešení chmurného ladění, odkrývá a umocňuje tváří v tvář zmaru všechno bolestné tázání. Námětem k Jeneweinově hořké vizi zmaru byly Boccacciovy povídky. Spojitosti krásy a nicoty, života a smrti a jejich metamorfózy nemají však ani renesanční, ani neorenesanční stylizaci. Patří do kontextu české dekadence ovlivněné barokem stejně jako dílo Julia Zeyera. V jedné z pasáží Zeyerova díla jako bychom našli předobraz V. listu Jeneweinova cyklu Mor. Na Jeneweinově vyobrazení spatřujeme mrtvé, již rozpadající se tělo oděné v ušlechtilý brokát. „. . . viděl tu nádherně oděnou mrtvolu ve všech stupních rozkladu, viděl, jak se stávala ta kdysi krásná žena hnusnou, jak se stávala ošklivost vzbuzujícím lupem nečistých plazů a odporných červů, kteří se tím bývalým majestátem sytili, až se přesytili, viděl konečně strašně šklebivý, posměšný úsměv bílé její hlavy umrlčí s cáry bývalé nádhery, do sebe til a v prachu shnil a v prach se rozpadl."[105]

[104] K. B. Mádl, Jenewein; Mor, Praha 1900

[105] J. Zeyer, Večer u Thalie, Spisy XIII, s. 313

Úděsnost námětu se stala dekadenci mírou autentičnosti uměleckého díla, jehož smyslem měla být dokonalost a krása. Protikladnost a osudovou vazbu krásy a smrti, kterou si generace devadesátých let uvědomovala a kterou Březina ve své knize esejí Hudba pramenů nazval základní spojitostí umění[106], ztvárnil v autobiografickém díle básník, kritik a výtvarník Karel Hlaváček.

[106] O. Březina, Tajemné v umění, Rozhledy, roč. VI/1897

Jeho tvůrčí život se rozvíjel v kontrastech mimořádného nadání a ubohého prostředí pražské periférie, v konečném období jeho krátkého života pak v osudovém zápase s typickou dobovou chorobou chudiny, s tuberkulózou.

Z hloubi psychofyziologických podnětů a stavů své duše nachází cestu k měnícím se formám a strukturám slovesného i výtvarného projevu. I jemu je lidské tělo médiem uměleckého vyjádření, ne však již jako téma elegického zpěvu, jakým bylo Jeneweinovi, ale vlastní tkání, v jejíž pulsaci kotví úchvatné prožitky i osudové úzkosti. Tělo se mu stalo orgánem básnické senzibility a představivosti. Jako nový pramen imaginace se objevilo v kritických situacích přecitlivělého a postupně stále tíživěji nemocného mladého člověka. Jeho úzkosti měly hlubokou dobovou rezonanci. Stále bolestnější Hlaváčkův zpěv začíná jako divná předtucha strachu zůstávajícího na dně impresívních dojmů, které se postupně ladily do nálad dekadentního stavu mezi dnem a nocí. Básník chtěl zachytit vše tajemné, anemické a bázlivé. V projevu, který je mu delikátní mystifikací, ironií i intimním vyznáním, se mísí prvky dekadentního životního gesta s aktivním tvůrčím postojem, hořkost životního pesimismu s tématem umělecké i společenské vzpoury. V Hlaváčkově zpěvu v iniciální básni sbírky Pozdě k ránu se ozývají příznačná slova: „Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho, co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho“[107], s podmanivou silou, která dává dekadentní tematice křídla k ostřejším a hlubším průnikům do života, než tomu většinou bylo v ostatním českém umění. Bylo to pojetí, které svou sugestivní působivostí tvořilo nejen rovnomocnost, ale i protiklad všemu marnému, z čeho se rodilo. Hlaváčkův projev, rozvinutý zejména v lyrice, přecházel v touze po nových dimenzích básnického výrazu až k výtvarným realizacím. Přecházení a mísení literatury a výtvarnictví v oblasti dekadentního umění bylo důsledkem touhy po nových dimenzích působivosti uměleckého výrazu, sahajících od nově uplatněných psychofyziologických prvků názorného vyjádření ve výtvarné tvorbě až ke kategoriím času a jeho roli v utváření a působení umění. Rozpornost času dováděla neoromantiky k vizím rajského bezčasí a stala se dekadentům — a Hlaváčkovi především — činitelem, pod jehož novým uvědoměním se utvářely umělecké projevy, v nichž rytmus a kadence, tvar a jeho pozadí, melodie a její proměny byly slity v jednotně odstíněný, jakoby výtvarně pojatý výraz jednoho stavu, jedné nálady. Vojtěch Jirát a Jan Mukařovský ukázali charakteristické principy a prvky struktury Hlaváčkova básnického vyjádření, vrcholícího sbírkou Mstivá kantiléna. Hlaváčkova poezie byla označena jako monotónní zpěv úzkého strukturního základu, tematicky obráceného k minulosti a jazykově k těm formám, umožňujícím nejužší zvukové ladění užitím několika hlásek různými způsoby, včetně opakování a přiřazování stejných a podobných slov. V Mstivé kantiléně Hlaváčkovo básnické vyjádření nachází nejvlastnější výraz. Do jednoho tónu obrazu marnosti je zde sjednocen rozvíjející se historický námět vzpoury holandských gézů. Odvíjí se v paralelním řazení básnických obrazů:

„Noc byla zamlklá — kdos podle řeky ještě šel —
byl měsíc v mracích, v mracích smutných, měsíc bez tepla,
na břehu protějším kdos zádumčivou píseň pěl:
Že marno vše. — Že nevzroste nic. — Že nic nevzeplá.“[108]

Skladba opakujících se slov a obrazů i jejich výstavba není záležitostí úzké formální hry, ale součástí záměrného tvůrčího gesta vytvářejícího disonance v řadě rovin kontextu dobového života a poezie, v kontextu jazyka.[109]

Monotónní znění, které Hlaváček spojuje se stavy své duše ničím neusmířené, ale rozechvělé a uchvácené touhou žít, je něčím základně odlišným od předešlých projevů českého umění. V nejzjevnější formě se v něm projevuje přesun tvárného a významového jádra uměleckého sdělení z jeho vlastní, pro tradičního člověka dostačující jednoty, která byla souhrou intelektuálních a emotivních principů tvorby zahrnuté do rámce řemeslných či akademických pravidel; přesun k mimoumělecké skutečnosti, které se tvorba dotýká a z níž úzce vyrůstá, od které se však záměrně a zjevně odlišuje. V Hlaváčkových kritikách najdeme celou řadu příkladů, v nichž básník rozebírá vztahy umění a života a v nichž často viní umění z falešnosti vůči životu[110]. Na druhé straně je to však především on, kdo chápe umění jako polaritní jev života. Ve zmíněném referátu je Hlaváček nazývá základním bolestným laděním. Toto bolestné ladění jeho tvorby sahá od psychického vychýlení z dráhy logického myšlení až k formám vlastního básnického vyjádření, které je založeno na napětí s obecně užívaným jazykem.

[107] K. Hlaváček, Pozdě k ránu, Praha 1897

[108] K. Hlaváček, Mstivá kantiléna (IV. zpěv), Praha 1897

[109] „Slova“ 1896, Literární archiv Památníku nár. písemnictví, Praha

[110] K. Hlaváček, Spisy, 2. vydání, Praha 1915, s. 160

175 *Vojtěch Preissig, návrh tapety, 1900 až 1905, tempera na papíře, 95 × 64. Památník národního písemnictví, Praha.*
V studiích ornamentických tvarů a soustav Preissig podstatně přehodnocoval význam ornamentu, odkrýval jeho kosmologický smysl a řešil jej jako téma odvážné, harmonie protikladných prvků živé přírody a abstraktního řádu geometrie.

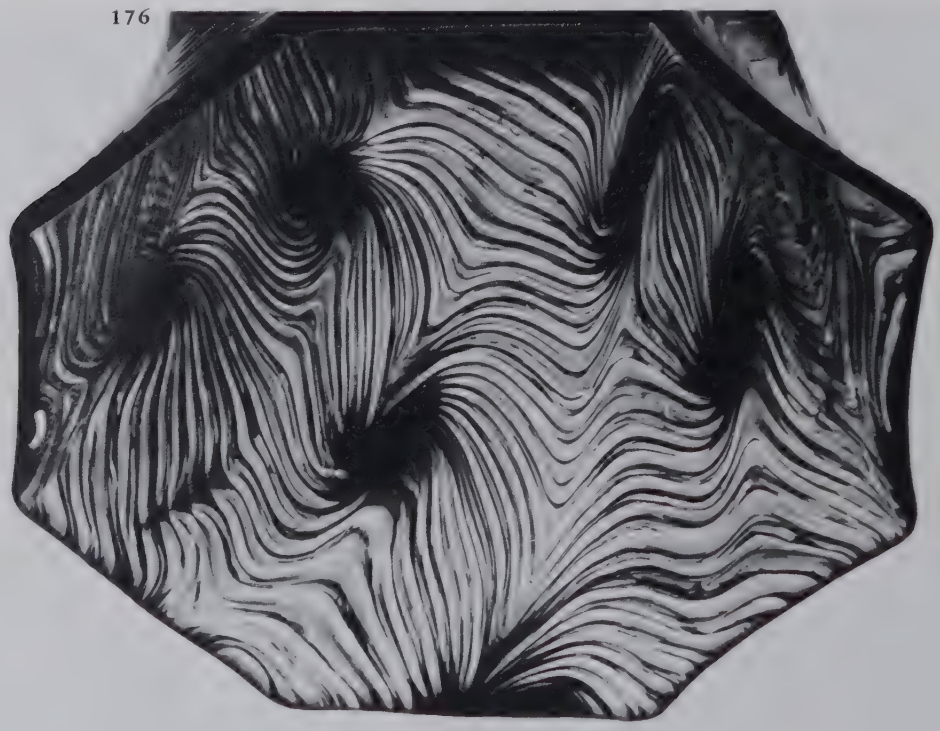
175

176 Stínidlo (detail), 1900—1905, hutnicky zpracované silně opalizující sklo s motivy secesních linií, sklárny Králík—Lenora. Muzeum Šumavy, Kašperské Hory.
Technologie navíjení roztaveného vlákna se stala charakteristickou technikou secesního skla. O její největší rozšíření se zasloužily české sklárny.

177 Anna Boudová, váza, kolem 1900, bílá pórovina malovaná kysličníky kovů pod glazurou, v. 22,5. UPM, Praha.
Boudová měla smysl pro prosté předměty, jejichž tvar a dekor se jí stal tématem organického spojení funkce nádoby s ornamenticky stylizovanými přírodními motivy.

178 Vladimír Jindřich Bufka, Portrét ženy, 1914, fotografie. MG, Brno.

176



177

178

179 Karel Babka, váza, bronz, 1900—1903, v. 10. UPM, Praha.
Dívčí tvář vybrocuje symbolický charakter tohoto předmětu. Tak jako linie kolísá mezi plošností stěny nádobky a jejím plastickým objemem, přechází i naturalistický motiv do abstraktní struktury ornamentu.

180 Franta Anýž, závěs na řetízku, kolem 1900, zlato a perly, v. 6. Soukromá sbírka.
Práce spadá do okruhu vytříbených děl z dílen pražských kovotepců a modelérů. Charakteristická byla jejich snaha o nalezení tvarově hybného a skladebně vázaného dekorativního řádu.

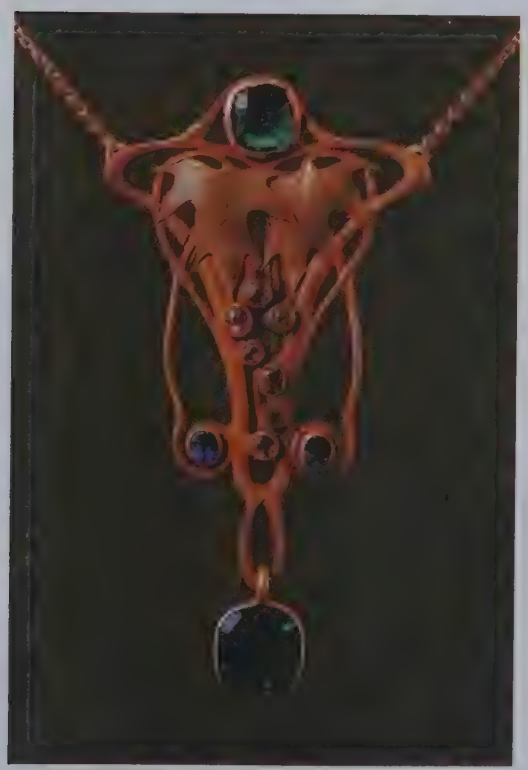
181 Podložka na psací potřeby, kolem 1900, bronz, 30× 10. Soukromá sbírka.
Autorsky neurčená práce představuje charakteristický objekt intelektuálních kruhů Prahy přelomu století. Užitkový předmět je součástí symbolické stylizace interiéru.

182 Perličky (detail), kolem 1898, figurální keramika — barevně glazovaná pórovina. Sbírka keramické školy, Bechyně.
Snaha o dokonalé vystižení krásy přírody vedla v secesní keramice k užití materiálů, které při pálení získávaly vytavením glazur organický výraz.

179

181

180



182

183

183 Váza, Harrachovské sklárny v Novém Světě, kolem 1900, čiré sklo, dekor zatavená bílá a žlutá sklovina, v. 30. Památník národního písemnictví, Praha.

184 185 Emanuel Novák, souprava na psací potřeby, 1903—1905, mosaz; svícen v. 20,5, kalamář š. 26. UPM, Praha.

184

185

186 Miroslav Havlíček, dekorativní váza, kolem 1900, hrnčina barvená tuhou, v. 20. Městské muzeum, Vodňany (pozůstalost spisovatele Františka Heritese).
Kruhový tvar nádoby sochař využil k symbolickému vyjádření milostné touhy.

187 Maxmilián Boudník, váza, vyrobeno ve sklárně v Oldřichovci u Teplic, kolem 1900, čiré sklo barevně lazurované, slabě irizující, v. 8. UPM, Praha.

188 Václav Mařan, váza, kolem 1910, kamenina, krystalická glazura, v. 15. Sbírka keramické školy, Bechyně.

186

187

188

189 Stínidlo elektrické lampy (detail), kolem 1905, opalizující sklo se stékajícím motivem. Provedeno v Loetzové sklárně v Klášterském Mlýně. Muzeum Šumavy, Kašperské Hory.

190 Stínidlo elektrické lampy (detail) kolem 1905, opalizující sklo s česaným vzorem. Provedeno v Loetzově sklárně v Klášterském Mlýně. Muzeum Šumavy, Kašperské Hory.

189

190

191 Anna Boudová, hrnek, kolem 1900, glazovaná hrnčina, v. 12,5. UPM, Praha.

192 Marie Kirschnerová, váza, 1903, provedena Loetzovou sklárnou v Klášterském Mlýně, čiré sklo se stříbrným irisem, v. 12. UPM, Praha.

193 František Bílek, váza, kolem 1900, hrnčina barvená tuhou, v. 35. Soukromá sbírka. Křivková linie, častá v Bílkově grafickém a sochařském projevu, uplatnila se i zde ve tvaru uch nádoby, sledujících rotační pohyb hrnčířského kruhu. Jako jinde v Bílkově tvorbě křivka je i zde částí vesmírného pohybu.

191

193

192

194 Váza, sklárna Pallme-König a Habel v Košťanech, po 1900, nazelenalé sklo s plasticky navíjenou sítí zelených a červených vláken, povrch lehce irizující, v. 23. UPM, Praha.

194

195 Alfons Mucha, Blahoslavenství čistého srdce (z cyklu Blahoslavenství), 1906, kresba akvarelem, 43,5 × 30. MG, Brno.
Jedním z tradičních témat českého umění 19. století bylo etnografické studium a idealizace venkovského života. Mucha se často vracel k mýtu prostého života, který zde představil v citově idealizované podobě mystického zasvěcení.

195

196 Karel Vítězslav Mašek, Na rozcestí, 1896, olej na plátně, 400× 250. Soukromá sbírka.
Dívka, stojící na rozcestí života, symbolizuje malířovu touhu po ideálním světě, kontrastujícím s životem soudobé společnosti očarované mocí peněz.

197 Luděk Marold, Světlo života, nezvěstná kresba, kolem 1890. Reprodukováno ze Zlaté Prahy.
Maroldova kresba vznikla podle malířovy fotografie. V ní roli užaslého pózoval K. V. Mašek.

198 Viktor Oliva, Plačící fontána, ilustrace z knihy Fr. S. Procházky Hradčanské písničky, vyd. J. R. Vilímek kolem 1900.
Obrázek k sentimentální básni Fr. S. Procházky, vyprávějící o smutku královské zahrady a ztraceném čase jejího dávného života.

196

197

198

199 Max Pirner, Dívka v léčivém prameni, 1894, pastel na papíře, 101 × 39. Oblastní galerie. Litoměřice.

200 Josef Václav Myslbek, Hudba, sádra, v. 108, 1892. NG, Praha.
Socha otevřela citovým akcentem opojného rytmu tance cestu vývoji českého sochařství od akademické vázanosti k secesní rytmičnosti.

199

200

201 Alfons Mucha, Svítání, akvarel na papíře, 1899, 60× 30. Oblastní galerie, Gottwaldov. Motiv úsvitu se stal námětem symbolické obrazové skladby, v níž barevné dekorativní linie nabývají působivého emotivního výrazu. Malíř zde došel od neoromantické světelné symboliky k expresivní vizi.

202 Alfons Mucha, Lilie, 1898, kresba uhlem a křídou na papíře, 123× 45,4. NG, Praha. Květiny byly jedním z nejčastějších motivů symbolické řeči neoromantiků. Roku 1898 Mucha vytvořil cyklus litografií květin, mezi nimiž přední místo připadlo dávnému symbolu nevinnosti — lilii.

201

202

203 Karel Vítězslav Mašek, Portrét Valerie Č., 1897, kvaš na papíře, 50× 74. Soukromá sbírka. Mašek pojal portrét jako malířské téma vztahů světla, barvy a plochy. Světlo zde zcela odhmotnilo přírodní plastický tvar a redukovalo barvu ve prospěch křehké dekorativní formy a monochromního ladění, vystihujícího éterický zjev dívky.

203

204

204 Karel Vítězslav Mašek, Jaro, 1887, olej na plátně, 158× 98. Městské muzeum, Vodňany.
Jeden z prvých obrazů českého malířství, v němž se pojetí světla v duchu postimpresionistické malby stalo prostředkem symbolickým.

205 Jakub Schikaneder, Novicka, 1893 až 1895, olej na plátně, 26× 36. Soukromá sbírka.
Barva a světlo se staly dominantami stavby obrazu, rezonujícího melancholii doby.

206 František Dvořák, Čtenářka, 1895, olej na plátně. Dílo dnes nezvěstné. Fotografie z pozůstalosti malíře.
Hledání skrytého smyslu světa se stalo neoromantikům utkvělou představou, která vedla umělce jak k myšlení v tradičních jinotajích, tak i k zájmu o momenty prchavých chvil života, v nichž se zračilo cosi zázračného; ať v zachyceném pohybu a psychologii jednajících postav, či v optických a dekorativních motivech vyzískaných z okamžiků všedního dne.

205

206

207 František Urban, Osud ženy, 1895 až 1900, olej na plátně, 55× 55. ZG, Plzeň.

208 František Bílek, Z bití o bytí, 1893, kresba uhlem, 41× 61. NG, Praha.

209 Jakub Schikaneder, Utonulá, kolem 1980, kresba pastelem na růžovém papíře, 47× 88. Oblastní galerie, Liberec.

207

208

209

210

211

210 Josef Jakší, Konfrontace, 1905, olej na plátně, 60× 40. Obraz vznikl jako svědectví tragického příběhu z prostředí malířova života. Svým pojetím i tématem zapadl do sociálně kritického kontextu českého umění přelomu století.

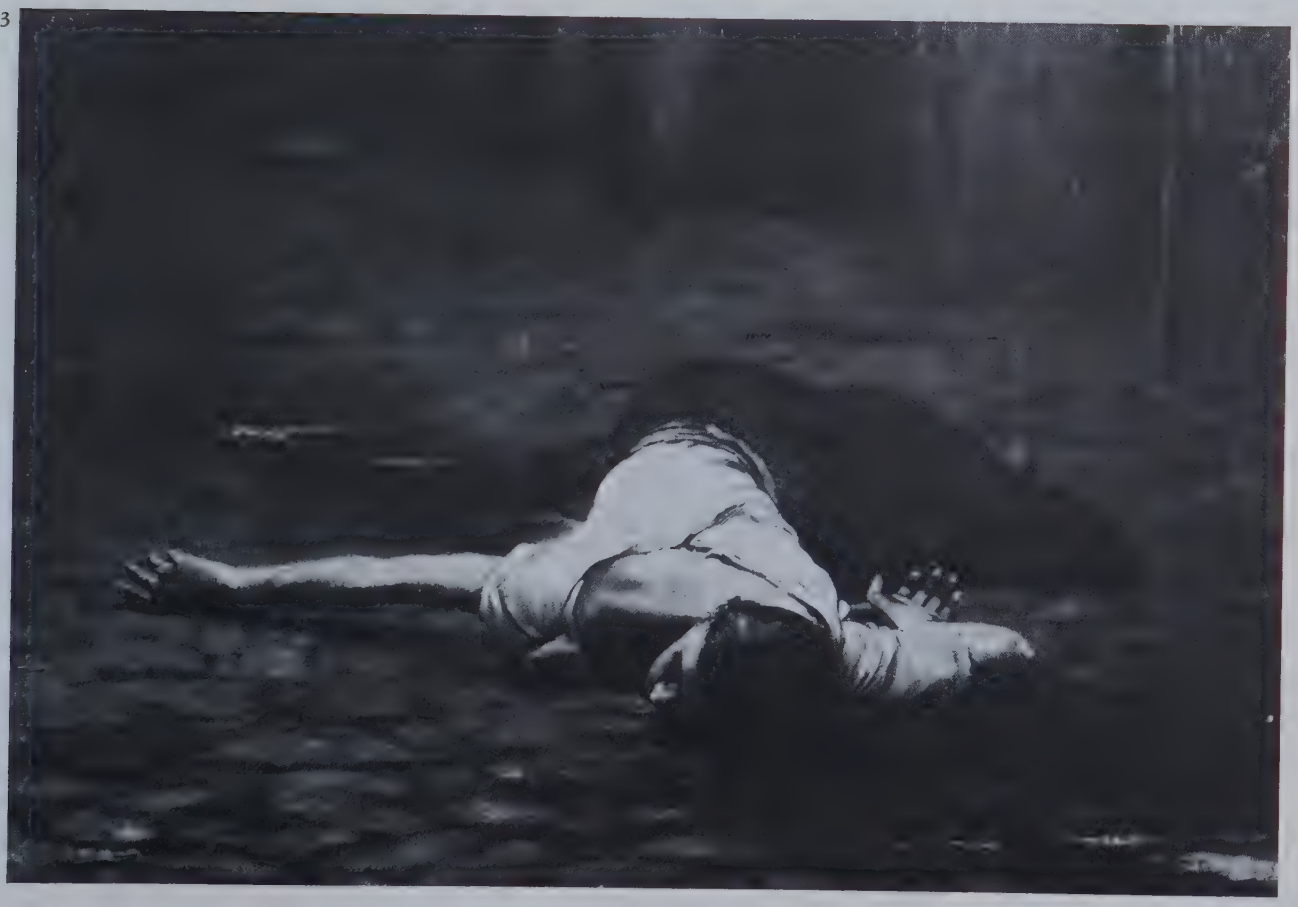
211 Karel Myslbek, Neštěstí, 1909, lept, 34× 42. NG, Praha. Tématem grafiky je událost dobového života spojená s analýzou lidského těla poznamenaného údělem bídy a dřiny. Stejný motiv malíř pojednal v obraze Neštěstí na stavbě.

212 Jakub Schikaneder, Studie k Vraždě v domě, 1887—1900, pastel na papíře, 46× 70, Památník národního písemnictví, Praha.

213 Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1887—1890, olej na plátně, celek 203× 321. NG Praha. Detail.
Schikanedrovými sociálně kritickými díly, zejména Vraždou v domě, vystavenou na Jubilejní výstavě roku 1891, se uplatnily charakteristické soucitné a elegické rysy české kultury konce století, spojené zde s novými tvůrčími myšlenkami evropského realismu a naturalismu.

212

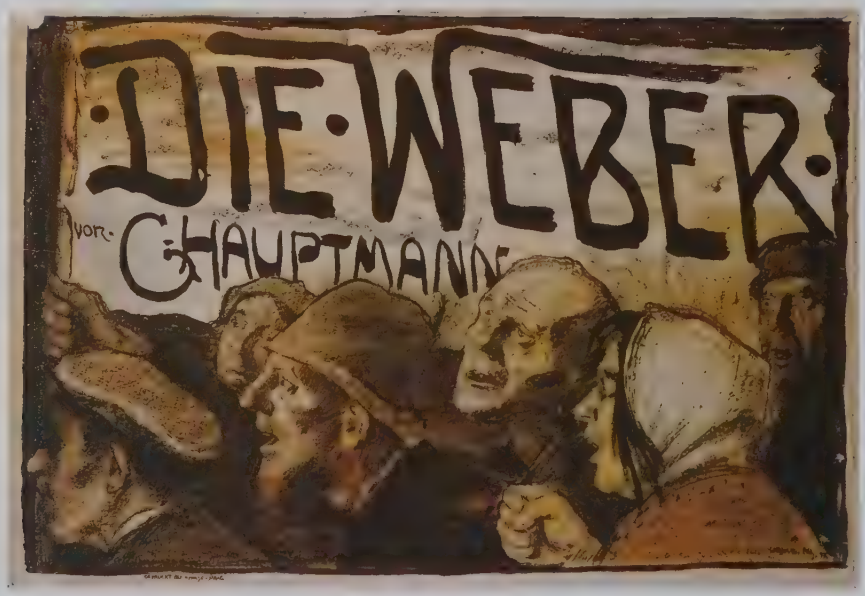
213



214 Emil Orlík, Tkalci, 1895, barevná litografie (plakát pro Reinhardtovo pražské předčítání Hauptmannova naturalistického dramatu), 76,5× 108. UPM, Praha.

215 Antonín Häusler, Nestvůra nezaměstnanosti, 1900—1902, Dnes nezvěstná kresba, uveřejněná v Mackových Rudých květech, představuje charakteristický projev sociálního protestu pražské proletářské kultury, spojený s prvky fantaskní představivosti a nadsázky lidových vyprávění a davových psychóz.

214



215

216

216 Ladislav Šaloun, Vypuzenci, 1899, bronz, v. 35. NG, Praha.
Vypuzenci patří do skupiny plastik, v nichž se Šalounova tvorba měnila od akademismu k secesi. Citové pojetí tématu otevíralo nové výrazové možnosti sochařskému projevu.

217 František Kupka, Nová doba — Ukřižování, 1902, 31 × 22,5, kresba tuší na papíře. ZG, Plzeň.
Z cyklu sociálně kritických kreseb pro pařížské časopisy, které nalezly ohlas v Praze zejména samostatnou expozicí na Dělnické výstavě roku 1902.

218 František Kupka, Josef Svatopluk Machar, 1901, olej na plátně, 74 × 80. Památník národního písemnictví, Praha.

217

218

219 František Bílek, Jak čas nám ryje vrásky, 1902, kresba uhlem na papíře, 132,5× 155. Galerie hl. m. Prahy.
Napětí protikladných motivů starověké sfingy s dobově stylizovanými postavami životního proudu symbolizuje vnitřní drama života na přelomu věků.

219

220 František Kupka, Vzdor, 1900, barevná akvatinta, 45× 38, NG, Praha.
Tento grafický list, který bývá uváděn i pod řadou dalších názvů (Černý idol, Revolta, Zaujatost), je jednou z nejpůsobivějších symbolických Kupkových vizí, v jejímž základu spočívá Kupkův sociálně kritický duch. Vzdor dokládá rozsah a polaritu českého sociálně kritického a realistického myšlení, které i přes programově hledanou věcnost a objektivnost směřovalo k imaginativnímu vidění.

220

221 Václav Hradecký, Muž sníci o penězích, 1903, pastel na kartónu, 81× 79. Památník národního písemnictví, Praha. Titulní kresba z cyklu Vítězná bestie.

221

222 Felix Jenewein, Mor, 1899, kolorovaná kresba uhlem, 46× 61. NG, Praha.
Jenewein využil akademického pojetí aktu a křesťanské symboliky utrpení k zobrazení vize tragického osudu společnosti své doby.

222

223 Max Pirner, Třeštění, nenávist, smrt (alegorie Ikarovy smrti), 1886—1893, olej na plátně, 129× 121. ZG, Plzeň.

224 Max Pirner, Alegorie smrti, po 1886, olej na dřevě, 39,5× 25,5. NG, Praha.

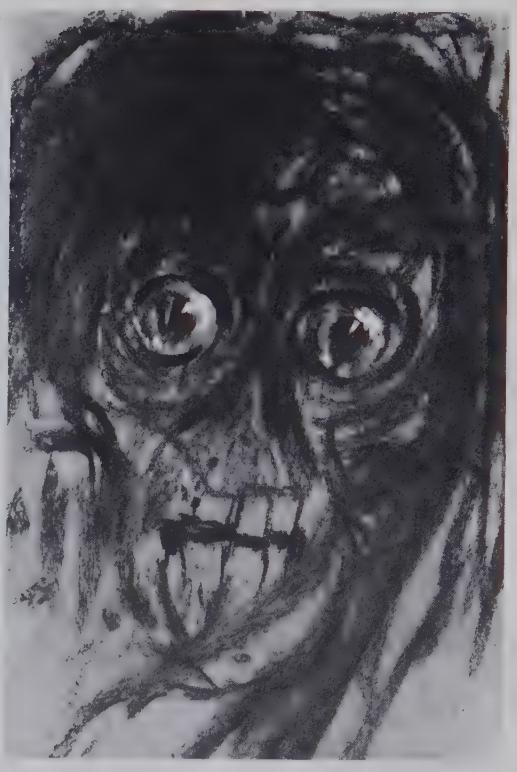
223

224

225 Jaroslav Panuška, Strašidlo, kolem 1900, kresba uhlem na papíře, 34,5× 22,5. ZG, Plzeň.

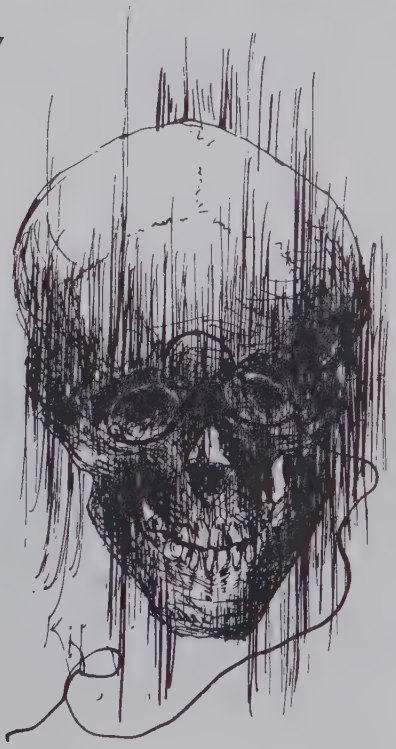
226 227 Karel Hlaváček, Autoportrét, 1897, kresba perem, tuší, 10× 7. Památník národního písemnictví, Praha.

225



226

227

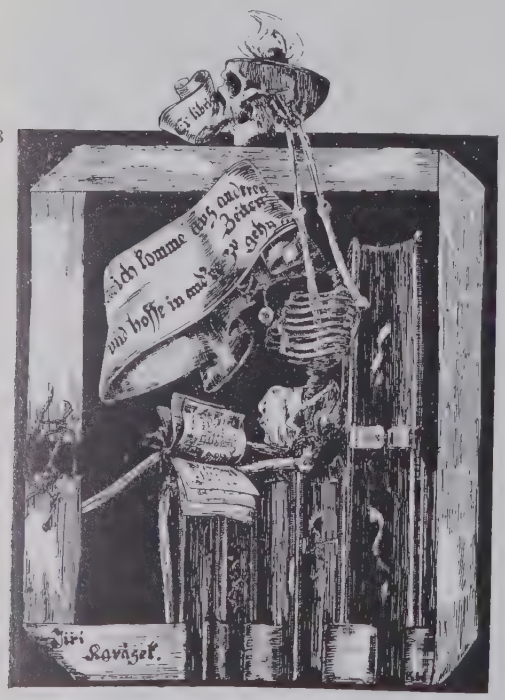


228 Karel Hlaváček, Ex libris Jiřího Karáska, 1897, zinkografie podle kresby. Uveřejněno v Moderní revui, předloha nezvěstná.

229 Karel Hlaváček, Moderní revue (návrh obálky), 1896—1897, kresba perem, tuší, 30× 24,2. Památník národního písemnictví, Praha.

230 Jan Štursa, Utopená kočka, 1904, vosk, 8× 45. NG, Praha.
Štursova plastika nejvýrazněji dokládá tvůrčí dosah negace vnějších životních jistot a schémat umění v společenských postojích a dílech dekadentů. Poznání krajního stupně rozkladu organického tvaru otevíralo sochaři cestu k novému uplatnění impresivních prvků modelace.

228



229

230

231 Ladislav Šaloun, Zborcená harfa, po roce 1900, dobová fotografie nedochované sochařské studie provedené v hlíně.
Plastika zapadá do poetiky vyhrocování kontrastních tendencí, viděných zde v protikladu tvůrčího opojení a deprese.

231

232

232 František Bílek, Golgota — Hora lebek, 1892, sádra, drát, provaz, v. 85. Soukromá sbírka.
Tímto dílem se projevilo již v první polovině devadesátých let vyhrocování společenských problémů a tvůrčích metod umění konce století. Tradiční námět barokního umění se zde objevil v novém estetickém a etickém významu, daném kontrasty a zvraty naturalistických a idealistických prvků sochařského projevu.

233 Bohumil Kafka, Anděl smrti, 1902, bronz, plastika v životní velikosti lidské postavy. Hrobka rodiny Jiráskovy. Vyšehradský hřbitov.

233

234 Stanislav Sucharda, Alegorie žalu, 1903, pískovec, mírně podživotní velikost. Náhrobek MUDr. K. Procházky, Olšanské hřbitovy.

234

Umělecký projev utvářený v kontextu reality, do níž zasahuje hluboká disonance laděná na strunách nejjemnějších formálních postupů, je originálním přínosem Hlaváčka do vývoje českého umění a originální polohou umění evropské dekadence. Uvedením uměleckého díla do bezprostředních konfrontací se skutečností, a to především skutečností psychickou, s celou oblastí bolestné erotiky vyhrocující fatální konfrontace biologických procesů s duchovními stavy, s oblastí bolestného lidství a strachu, Hlaváček předznamenal některé obrazy z imaginace expresionistického umění, zejména expresionismu pražského literárního kruhu soustředěného kolem Franze Kafky a Franze Werfla. Ironická mystifikace osobního ztotožnění s pavoukem v Subtilnosti smutku, doprovázená i sugestivní kresbou, je například ironicky symbolickým předobrazem Kafkovy novely Proměna.

Proto expresionistické prvky v Hlaváčkově díle a v některých sociálních projevech tvorby ostatních autorů z okruhu dekadence byly do značné míry umocněny vlivem, kterým do českého umění zasáhl Stanisław Przybyszewski. Jeho chápání umění jako výrazu nahé duše vyprovokovalo vlastní expresívní tendence české dekadence a vyzvalo jejich představitele vydávat se, byť mnohdy strojeně, do oblastí syrové erotiky.

Otevření uměleckého díla z autonomní uzavřenosti směrem do skutečnosti neumělecké nebylo jen problémem literární dekadence, pouhou záležitostí uvedení zvláštních jazykových prvků a psychických stavů do struktury uměleckého díla; bylo stejně průkazně a stejně časně i záležitostí výtvarné tvorby. Již český dějepis umění ukázal[111] na úlohu tvůrčího vystoupení sochaře Františka Bílka v souvislostech jeho nového pojetí sochařské tvorby, základně odlišné od té, která vznikala pod mohutným vlivem největšího českého sochaře poslední čtvrtiny 19. století, J. V. Myslbeka. Bílkovo vystoupení charakterizuje nový způsob sochařského vidění, pro něž již není, jako tomu bylo v případě Myslbekově, základní formou plasticky vyvinutý tvar plného objemu. U Bílka jsou důležité kresebné či grafické výtvarné hodnoty, jako je obrys tvaru, jeho expresivita daná rozrušením hmoty plastiky a vztahy jejích plastických úvarů k okolí.

[111] F. Kovárna, František Bílek, Praha 1941

Duchovně nazíraná neumělecká skutečnost je Bílkem bezprostředně včleněna jako rovnocenný materiál již obecně užívaných prvků a forem umění, jakými je slovo a slovesnost v literatuře, jakým je v hmotě vystavěný tvar v sochařství. Bílkem jsou uvedeny do sochařského objektu nejen nejrůznější materiály, které u jiných byly jen pomocnými předměty při modelování, jako dráty, provazy, ale i celé, umělecky ještě nezformované objekty, jako dřevo s kůrou a kresbou let, včetně rozlomení vzniklého štípáním a z něho pozůstávajících forem klád a polen zanechaných ve své syrové podobě v sochařském objektu. Ztracená jednota povrchu sochy, manifestovaná plným objemem a harmonickým ztvárněním všech jejích částí, směřovala k duchovní jednotě se světem reálným. Umělecké dílo bylo chápáno jako fragment čehosi podstatnějšího, než je samo o sobě. Bolestná tematika zmaru je tak součástí deziluze z uzavřeného, v sobě harmonického, ale životu jen tezovitě podobného klasicizujícího projevu.

Náměty Bílkových plastik devadesátých let jsou osudové; Orba je naší viny trest (1892), Golgota (1892), Podobenství naší doby (1895), Podobenství velkého Západu Čech (1898). Otevření prostoru figurální plastiky zůstávající fragmentem většího plánu ukazují vztahy postavy a jejího okolí, rozsáhlé vrstvy zemské kůry, skal, na nichž je zhroucená postava muže rukama zachycujícího a drásajícího zem v plastice Orba je naší viny trest. Že otevřený prostor plastiky a její fragmentárnost souvisí s širším pojetím skutečnosti, s pojetím času, ukazuje téma plastiky Podobenství velkého Západu Čech. Archaický rukopis se tu spojuje s prvky syrové přírodní skutečnosti dřeva i podob věcně podaného těla zhroucené postavy ženy u nohou kolosa. Výjimečný zjev Bílkův, u něhož nalezla témata umělecké a životní deziluze poslání nového zduchovnění umělecké tvorby a jejího sepětí s životem, nebyl v českém výtvarném umění, a to včetně plastiky rozvíjející se pod silným vlivem Myslbekovým, osamocen. Již Myslbekův napodobitel a opozičník Quido Kocián směřoval, byť jen námětově, k dekadentní tematice. Nadaný modelér se dostával v situaci Myslbekova zastínění a svého zvláštnějšího i ostřejšího chápání umění k tématům, v nichž plasticky rozvinutý tvar plného rytmu přecházel do expresívního vytržení, nabývajícího až patologických rysů.

Dekadentní tematika zůstávala v pozadí i těch projevů životního dynamismu, které ovládl secesní duch vitality, jak je tomu u Šalouna i dalších autorů českého umění doby přelomu století. Šalounova studie plastiky pro Husův pomník v Hořicích z roku 1904 sleduje splývavý rytmus vertikálních linií záhybů, sceluje a uklidňuje plochu stěny reliéfu proto, aby do tohoto plynulého ladění mohl zasáhnout disonantní akord schýlené postavy smrti. Osudová témata se stala pro české umění příznačnými a pronikla i do těch oblastí výtvarné tvorby, které zůstávaly nejblíže životodárným silám nově objevované přírody impresívním viděním malířů, jakými byli František Kaván a Otakar Lebeda. Smrt jako nevyvratitelný fakt individuálního života byl tou emotivně nejnaléhavější složkou těžkomyslně prožívané a bolestně reflektované skutečnosti. Touto hraniční polohou života se nejpřesvědčivěji prosazovala existenčně chápaná životní problematika.

Otevření uměleckého projevu mimoumělecké skutečnosti vedlo k tomu, že dekadence působila výrazněji jako životní postoj než jako umělecký směr. V podobě ostré konfrontace se skutečností bylo pro řadu autorů nové přiblížení umění životu řešitelnější než cestou té proměny struktury uměleckého díla, jakou v oblasti poezie naznačil Karel Hlaváček a v oblasti výtvarného umění mladý František Bílek. V kolísání mezi lyrickou zpěvností a přímou výpovědí, mezi imaginativním a racionalistickým viděním se příkladně rozvíjela Neumannova poezie od sbírky Nemesis, bonorum custos . . . (1895) až k Snu o zástupu zoufajících (1903). Do nejzazších mezí posunutá hranice možností výpovědi o problémech života nechávala v dekadenci vystoupit nejen existenčně otevřeným životním otázkám, ale i těmito otázkami vyvolaným představám zjevujícím se jako masky jakéhosi obřadu. I u Hlaváčka, zejména však u Karáska a Neumanna, se setkáváme s celou řadou přejatých gest a tezí z evropského dekadentního hnutí i s tradičními schématy duchovního a kulturního života, dovedenými k apokryfickým tezím plným hořkého i posměšného vyčítání. Česká realistická kritičnost poznamenala i místní dekadentní hnutí. Romantická výchylka byla vyvažována ochotou a chutí obracet duchovní problémy v blasfemická vystoupení. V celkové neurčitosti uměleckého vyjádření zjevovala se v šablonovitě jasných podobách tradiční témata, byť často v převráceném či zjevně pozměněném významu. Tento vývoj určil zejména svým sociálně politickým chápáním kultury S. K. Neumann a jeho časopis Nový kult, vydávaný od roku 1897 do roku 1904. Dekadentní postoje byly stále vypjatější, provokativnější, ironičtější i sebeironičtější. Okázalá sebestylizce byla začata již v počátcích dekadence.

Dekadent nalezl pro své postavení ve společnosti řadu pojmenování a masek, do nichž se stylizoval a jimiž se ochraňoval, jimiž se představoval, jimiž trpěl. Sova se například v Smutku satanově nazývá prázdným elegikem, zoufalým bojovníkem, zhnuseným milencem. Karásek v úvodní básni Zazděných oken se představuje souborem figur, odpovídajících rozporným stavům jeho nitra:

„Jsem starý flagelant, jenž zmučen do krvava,
Jsem drsný námořník pod stěžněm rozbitým,
Jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává,
Jsem dítě Sodomy, jež snům se marným vzdává,
Jsem básník morosní, umučen dílem svým."[112]

[112] J. Karásek ze Lvovic, Zazděná okna, Praha 1896

Neumann šel nejdále ve snaze zeskutečnit sněné, literaturou inspirované životní gesto. Umělecká revolta mu souvisela s politickým anarchistickým radikalismem. Prohlásil se apoštolem nového žití, rytířem nového Graalu.

Dekadentní umělec mohl být bez uznání, ale nemohl být bez znaků osobitosti, bez okázalé stylizovanosti, ostře reagující na soudobý život. „Lidé se stylem . . . hledají, hrají úlohu, lidé bez stylu se jen topí. Lidé se stylem . . . dodávají celé společnosti rázu rozhodného, lidé bez stylu jen tam stojí, protože jsou." Vilém Mrštík ve zmíněných větách z knihy Pia desideria[113] postihl sklon dobové kultury k stylizaci života, která v dandysmu dekadentů nalezla nejvypjatější polohu. „Žíti jest uměním," napsal Miloš Marten v knize Styl a stylisace.[114] Ještě více esteticky strojeně chápal život největší dandy Prahy prvních desetiletí 20. století, Artur Breisky. „Styl jest konečně v umění vše, jím se teprve stává z literatury umění . . ."[115] S neobyčejnou rozkoší vychutnával vize onoho proměňování literatury v umění života, v styl, na fiktivních historických námětech. V jeho esejích

[113] V. Mrštík, Pia desideria, I, Praha 1902, s. 354

[114] M. Marten, Styl a stylisace, Praha 1906, s. 40

[115] A. Breisky, Střepy zrcadel, Praha 1928, s. 16

shrnutých do dvou knih, Triumf smrti a Střepy zrcadel, nacházíme mnohostranný obraz úzce vyhraněného životního programu. Tragické rozpory života, které byly Hlaváčkem v devadesátých letech spojeny s básnickým výrazem umocňujícím stavy strachu a zoufalství a s hlubokým protestem, obdobně jako tvorba Kupkova a Šlejharova, se staly u Artura Breiského scénářem tragické hry. Podněty získal pro ni u Nietzscheho a Wilda, ale hra skončila v reálném plánu jeho života záhadným odchodem do Ameriky a ještě podivnějším zmizením ze světa. Breiského obrana před společností ztratila již konkrétní sociální souvislosti a přivedla jej jako reprezentanta druhé generace dekadence do nadnárodního tábora dandyů a poživačů kouzel zestetizovaného života. Byla to nebezpečná hra. „A kdyby se stalo se mnou někdy něco hrozného, přičítej to oné, Tobě neznámé a základní hloubce mého Já, jež je mou kletbou, mým neštěstím," poznamenal o sobě.[116] S tragickou rozervaností života se podle Breiského může vyrovnat jedině ten, kdo se obestře maskou iluze, kdo žije druhý život. „Básník se stal harlekýnem, aby obelstil společnost a obelstil osud. Vzal osten bolestem, kterými jej pronásleduje osud, tím že je proměnil v opojnou a konejšivou hudbu slov."[117]

[116] J. Podroužek, Fragment zastřeného osudu (Artur Breisky), Praha 1945, s. 28

[117] A. Breisky, Harlekýn — Kosmický klaun, Střepy zrcadel, s. 110

Téma šaška, harlekýna, pierota patří k jedněm z nejvýraznějších témat pocitu směšnosti a tragiky člověka 19. a 20. století. V evropském umění jeho rodokmen sahá v oblasti výtvarného umění až k Watteauovu Gillesovi a jde přes Daumierovy komedianty až k postavám Picassových artistů. Harlekýn a Pierot přišli do pražské kultury doby přelomu století s kultem francouzského básníka Julese Laforguea.[118] Nejen Jiří Karásek a Max Brod, ale i další citují již od devadesátých let Laforgueovy aforismy.

[118] O Laforguově pražském kultu viz. M. Brod, Život plný bojů, Praha 1966, s. 38

Zcela místní vyznění tématu smutného klauna přelomu století měly kresby a obrazy Karla Myslbeka, pocházející z doby kolem roku 1908. Vypjatý estetismus obscénní erotiky a lascívního humoru, jak ho vyjadřovaly práce anglického kreslíře A. V. Beardsleye a jak ho po něm přejalo celé evropské umění přelomu století, je zde zcela opuštěn malířem, který bere tragiku života jako neúprosný fakt svého pohledu na svět. Je to Černý pierot, je to figura, která neobelstívá svět, která je jenom svědkem a následkem jeho tragiky. Černý pierot se stal autentickým vyjádřením melancholie českého života doby přelomu století.

Projevy dekadence i přes provokativní hru s formami vyjádření, uvádějícími posuny a záměnami rovin obraznosti reality do českého umění prvky symbolismu, zůstaly v úzkém spojení s přísně naturalistickými způsoby vyjadřování. Hlaváček mluvil v souvislosti s analýzou výtvarného projevu o „finitivnosti" jeho výrazu.[119] Ustrnulý výraz zjevuje se nejen jako součást kritického svědectví a obžaloby skutečnosti, proti které je dekadentní umění namířeno, ale i jako jeden z následků proměňující se vizuální kultury. Vize marnosti, třebaže vyrůstá v českém prostředí ze sociálních a obecných duchovních problémů krize života, je vizí související s problémy umělecké tvorby, s kritickým vyhrocením pohledu na skutečnost, který byl zabsolutizován až k absurditě. Utkvělá Hlaváčkova představa, že se musí něco stát, že na viditelném spočívá pečeť smrti, nebyla jen osobní představou, byla dobovou tvůrčí vizí.

[119] K. Hlaváček, Spisy, 2. vydání, Praha 1915, s. 199 (Dopis Stanislawu Przybyszewskému)

Vnitřní hlas

„Nad každým životem visí znepokojující stíny tajemného. Propast, jejíž pohled naplňuje závratí, je ustavičně otevřena po obou stranách všech cest. Každý zná chvíle nejistoty v krocích a ona náhlá vykřiknutí lásky k neznámému, jehož jsme potkávali s tváří zastřenou v nejosamělejších soumracích duše. Ten ustavičný zápas němých hlasů, hádajících se v našich samotách o směr cesty, kterým máme jíti. Hle, výčitky sestupují do našeho spánku a vedou nás do krajin, jichž nikdo neviděl otevřenýma očima . . . Není i to, čemu říkají pověra, nedokonalé uvědomění jiných světel? A to, čemu říkají nemoc, rozbouření utajených vln . . ., jichž nedovedeme říditi a které mají svůj zákon? Naše duše probíhá zkušenostmi dvou světů . . . Každá z metod, jimiž duše si přisvojují a zpracovávají svá bohatství a své kořisti z obou světů, je schopna stvořiti své umění. Ale z objevů, které umění učinilo průběhem věků, jen nepatrná část

uchovává se v knihách a uměleckých dílech. Největší část odchází s dušemi, které svá vítězství dovedly aneb musily sníti mlčky."[120]

[120] O. Březina, Tajemné v umění, Rozhledy VI/1897, s. 337—340

Dekadentní hnutí, které nalezlo v Praze půdu nasycenou hořkou životní reflexí, promítlo si dobové myšlenky evropské kultury do místních poměrů a ztotožnilo rozporuplnou skutečnost moderního života s životem národním. I symbolismem přicházejí ke slovu rysy, které umělcům své doby připadají jako rysy národní a místní. Zde nalézá uplatnění ono mystické přesvědčení, že umělecké dílo je šťastným, ale nikdy ne úplným interpretem toho, co v životě zůstává neskutečné, co zůstává jen snem. Dimenze nepoznaného a nevyslovitelného, dimenze mlčení a ticha stojí v pozadí všech projevů pražské kultury, které měly blízko k symbolismu. Vědomí neznámého rozměru skutečnosti otevíralo prostor v rozumářském 19. století opomíjeným cestám niterné představivosti. Umění se soustředilo k těmto cestám s intenzitou a zaujetím, které v očích jeho tvůrců je pozvedlo do představ druhé skutečnosti. Dvojdomost umění symbolismu vedla k hrubé kritice tohoto vývojového článku umění doby přelomu století jako dezertujícího tvůrčího postoje před problémy konkrétního života. Problematika symbolismu je složitější. Kritika nepoznala, že důvodem onoho útěku do snů a subjektivismu nebyly jen příčiny v oblasti světonázorové, ale v oblasti tvůrčí, v oblasti utváření nového způsobu uměleckého vyjádření. Právě z oné touhy najít způsob, který by zprostředkoval scelení zpřetrhaných harmonických vztahů člověka a světa, vycházely nově vstříc lidské psychice působivé projevy symbolistního umění, v němž napětí dvou světů se stávalo účinným činitelem utváření uměleckého projevu jako proudu stále se dějící niterné představivosti. I ty nejostřeji viděné obrazy, jež zaznamenávají halucinační představy duchů, démonů a fantómů, či naopak obrazy založené na reálném pozorování jsou jen předmětem náznaku, součástí symbolu počítajícího nejen s těmi složkami, které jsou v obraze, ale i s těmi, které jsou dílem představivosti obraz sledujícího diváka. Na dobový pocit osamělosti odpovídá symbolismus představami o umění jako prostředku tajemné rezonance.

Symbolický způsob vidění a myšlení se stává cestou k smělejšímu chápání problému zakotvení člověka ve světě, ale i k úskalím v rukou druhořadých umělců, přebírajících problém druhé skutečnosti pasívně a chápajících ho dogmaticky, bez ohledu na napětí světa viděného a představovaného. Nebyly to názorové problémy, ale otázky tvárné, které rozhodovaly o smyslu umění niterné imaginace, umění symbolismu. V poetice umělců symbolismu se dostává na přední místo otázka dokonalé formy. Obnažení duše, které vychýlilo projevy dekadentních umělců z tradičního rámce morálních a estetických norem, přešlo na půdě symbolismu v oblast, v níž se z hlubiny nitra vynořené obrazy utvářely, seskupovaly a srůstaly podle zákonů tvůrčí poetiky tak, aby se umělecky dozrálé navracely do života se vší emotivní silou kultivovaného uměleckého projevu. Zatímco pro životní postoj dekadentních umělců bylo vychýlení z rámce obecně platných norem gestem nesmiřitelné společenské kritiky a revolty, v symbolismu se stávají obrazy vynořené z neznámých hloubek života součástí nového utváření uměleckého díla jako prostředku tajemné rezonance.

Genezi českého symbolismu vidíme nejzjevněji v literatuře. U nás, stejně jako jinde, se stala literatura, pro niž je vlastní napětí rovin přímé výpovědi a obrazného působení, místem původního utváření symbolismu. Tematicky se české umění dostalo do blízkosti symbolismu již v poezii Nerudově, zejména v jeho Písních kosmických, které otevřely pohledy do hloubek lidské existence. Skutečným symbolistou „avant la lettre" byla však ve stínu české kultury stojící básnířka Irma Geisslová. U ní nacházíme poprvé spojení formy s problémem hlubokého tajemství. Již v sedmdesátých letech psala napovrch nenápadnou dívčí poezii se sugestivními obrazy nočního nebe, jezer, vln a odlesků světel, v nichž viděla arabesky niterného vzrušení i stesku. Cizelovala zvukově exponovanou formu verše až do artistního výrazu.

„Rýsuje labuť skvoucí pruh
na temných vlnách rybníka
a zpod těch kruhů zášeří
báječný svět se odmyká — —
Třpytivé loubí vede v tůň,
k tajemně skrytým pokladům,

přístupným jenom blouznivé,
mladistvé mysli prvním snům."[121]

[121] I. Geisslová, Zraněný pták, Hradec Králové 1978, s. 16 (báseň z r. 1877)

Magický klíč zákonnosti proměnlivých tvarů, odemykající poklady skryté krásy, dostal se do rukou teprve mladé generaci básníků, kteří vstoupili do českého literárního světa v letech osmdesátých; básníků schopných použít tento klíč více svým mládím než tvůrčím postojem. Otokar Auředníček, Jaromír Borecký a Jaroslav Kvapil ve svých básních z konce osmdesátých a počátku devadesátých let zasáhli do vývoje poezie ve chvíli, v níž i velcí pěvci českého Parnasu (Vrchlický, Zeyer) nechávali ve svých básnických obrazech zaznívat místo rozsáhlých kompozic monumentálního rozpisu hlasu intimní něhy, stesku i bolesti. Mládí učinilo z nastupujících básníků favority nového směru. Bolestná něha erotických prožitků jejich mladosti naplnila jejich verše nervností a vnímavostí v míře neznámé starším básníkům. Extatičnost milostného vzrušení zaznívá z hudby veršů nejpůvodnějšího z těchto mladých básníků, Otokara Auředníčka. Celý vesmír se zde odráží v milostné touze, jí je podřízen, s ní umírá. Jeho poezie zní zpěvem umírajících labutí.

„Na ňadrech tvých, kdy duše omdlelá je,
tu není mne ni tebe, nic víc není,
vše mizí pod závojem vzdušné báje . . ."[122]

[122] O. Auředníček, Zpívající labutě, Praha 1891

To jsou první tři verše poslední strofy Auředníčkovy Hudby lásky. Dotek konkrétního světa, milostné vzrušení se zde promítá do něžně a nesměle nakreslených prerafaelistických obrazů. O několik let později se nové zaměření projevuje i u mladých malířů Jana Preislera a Maxe Švabinského v obrazech s milostným námětem. Preislerův Polibek (1895—1896) a triptych Vítr a Vánek (1895) spolu se Švabinského triptychem Touha, Pocit blaženosti, Rozkoš (1895) navazují dotykem lásky korespondence instinktivních a duchovních stránek prožitku života. Zejména Preislerův Polibek vyzdvihl subtilnost a duchovní charakter tohoto dotyku proměnou jedné z líbajících se postav v přízračnou bytost s andělskými perutěmi. Ve vizích něžného nadechnutí mluvících řečí jinotajů nacházíme tuto bytost ještě několikrát ve výrazech něžně rozjitřeného impresívního citu i bolestné reflexe života. Je to například Preislerův olej Jarní večer (1898), do jehož lomených tónů hnědí a modří zaznívají bělostné formy křídel naznak ležící postavy i bílá těla bříz jarní krajiny. Ústředním tématem českého symbolismu, jež bude stále provázet dílo Preislerovo, je mládí. Od neoromantické infantilnosti neposkvrněných bytostí, které byly průvodkyněmi většiny projevů evropského neoromantického malířství a symbolismu, se tématem českého symbolismu stávají impresívní, konkrétní přítomností vlastního prožitku a bolestnou reflexí vlastního života určené duševní stavy. Auředníčkem, Boreckým a Kvapilem naznačený nový vývoj poezie, spějící od smyslové impresívnosti a prerafaelistické snivosti k symbolismu, radikálně ovlivnil Otokar Březina. Iniciální slova Březinovy úvodní nepojmenované básně Tajemných dálek zní: „O sílo extasí a snů, z níž umění plá barev vějířem a v tónech burácí!"[123] Třebaže se v Březinově tvorbě dostávají všechny ostře viděné dojmy a expresívní představy do souvislostí s rozsáhlou architekturou jeho básnického díla mohutné konstruktivnosti, na počátku to byly právě intenzívně zřené a analyticky uchopené stavy, které zasahovaly nově do vývoje české poezie. Mládí, ztotožňované s expresívním viděním, se stalo tématem základním. Teskná zpověď tragického pocitu nenaplnění života kontrastuje s bohatstvím představ a asociací. Zvuky mdlých a žalujících rytmů, nostalgie písní, obrazy světla, vod a nebes, zrůžovělé sny, to vše je v básni Mrtvé mládí součástí obrazu bolestné reflexe nenaplněné životní touhy, vyznívající až s naturalistickou naléhavostí:

[123] O. Březina, Tajemné dálky, Praha 1895

„Vše vzplálo v duši mé a v hudbě mrtvých přání
zaštkáním smrtelným se třáslo ozvěnou;
nad Mládí mrtvolou jsem stanul v zadumání
jak milenec nad mrtvou dívkou svedenou."[124]

[124] tamtéž

Zatímco Březina přešel od motivu bolestného mládí ve sbírkách následujících po Tajemných dálkách k vizím univerza reflexe mládí zůstala hlavním tématem malířské tvorby Jana Preislera. Od

obrazů z cyklu O dobrodružném rytíři (1897—1898) přes Jaro (1900) až k Obrazům z většího cyklu (1901—1902), Svádění (1902—1903) a k Černým jezerům (od 1903) se u něho stále setkáváme s motivy životní touhy mládí, nadějí a bolestných zklamání. Tato námětová soustředěnost mluví nejen o hlubokém zaměření k výtvarným kvalitám malířského projevu, ale i o přesunu řešení obrazových problémů z oblasti námětu do sféry psychicky pojatých a osobně prožitých témat obrazových forem, v nichž kompoziční principy a expresívní hodnoty malby nabývají rozhodujícího významu. Napovrch neokázalý projev jako by v sobě soustředil podstatné rysy české kultury konce století. V obrazech složité konstrukce a jemné malířské techniky nacházíme impresívní vzrušení a lyrické zření, vlastní především české poezii od jazykových pasáží plných rozjitřené citlivosti v díle Julia Zeyera až k lyrické tvorbě Antonína Sovy. Preisler se několikrát věnoval výtvarnému doprovodu děl české poezie. Kongeniálně ilustroval Zeyerovu Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče. On také nejdříve pochopil zvláštní spojení životní touhy a smutku, která v osudové formě byla determinantou Zeyerovy dekadentní literární tvorby.

Preisler zakotvil pohled plný senzací a vznětů českého malířství přelomu století v projevu nacházejícím tvůrčí niternou dimenzi zraku. Proto jeho tvorba, rozpínající se od citového impresionismu přes secesi až k některým náznakům expresionismu, spočívá především v oblasti symbolismu. Dítě, chlapec, mladík a muž, v několika případech žena, jsou postavami zahleděnými před sebe, pohrouženými v meditaci vidění. To, co vidí, nejsou jen věci spadající do zorného úhlu pohledu jejich oka, ale věci a stavy, které se odehrávají v pozadí za postavou; vynořují se v mysli, upoutávají a podněcují představivost. Postava má v Preislerově malířském vyjádření základní význam. Jako s objektivem niterné představivosti se s jejím imaginativním pojetím setkal u učitele na pražské Akademii Maxmiliána Pirnera, který jako jeden z prvních v českém umění konce století uváděl romantické motivy námětů duševních stavů do poloh symbolistní tematiky. Jeho kresba a obraz Somnambulní dívka (1886) jsou iniciálním dílem jednoho okruhu témat českého výtvarného symbolismu, v němž téma vnitřního zraku snu nalezlo příznačný rozsah. Zatímco Pirnerovi zůstával akt součástí akademického projevu, do jehož výrazů se dostává prostřednictvím dekadentních a symbolických námětů nové napětí, pro Preislera byla postava ústrojnou součástí meditace vidění. U Preislera nejsou postavy snící se zavřenýma očima. Tajemství je v samotném vidění. Úžas z viděného světa, jeho vnitřní prožívání, se díky Preislerovi stalo jedním z klíčových okruhů témat českého symbolistního malířství. V oblasti malby a grafiky se mu z generace konce devadesátých let přiblížili Antonín Hudeček i T. F. Šimon, který roku 1900 vytvořil v ohlase na Preislerem řešené problémy zajímavý lept s námětem do sebe zahleděných očí muže a ženy, nazvaný Oči vidící a oči viděné.

Tajemství světa tušené a zbásněné zrakem bylo v českém umění přelomu století doménou Preislerovou. V jeho subtilních vizích vyznívaly reflexe lásky a mládí v autentickém malířském projevu podobném poezii, a to nejen lyričností přednesu a námětu, ale i celým svým založením v podobě jakési vizuální šifry, v níž jsou lyrické pasáže součástí celku skrývajícího další významy. Preisler o tom napsal roku 1909 v dopise Stanislavu Suchardovi: „Uvědomil jsem si . . ., že obraz musí být přesný, organicky vybudovaný celek, jako architektura, hudební skladba atd. Že v obraze musí být vše zdůvodněno. Ať už silou instinktu nebo logikou. Jsou to celkem docela jasné, prosté pravdy, a já si je uvědomuji teprve dnes. A je mi podivně, když vidím dnes svoje věci a když na nich vidím, že jsem instinktivně se blížil tomu, co je podstatným v každém výtvarném díle, to jest jednotnost. Ale jen blížil, je v tom mnoho tápání. A v tom je ten můj smutek. A právě ve věcech, nad nimiž se lidem nejvíce vlasy ježily, . . . jsem byl oné výtvarné logice nejblíže. To jest při obrazech, kde důležitou úlohu hrála černá barva. Jak víš, byly to obrazy s tématy různých smutků, nevěr, melancholií . . . Tak například onen obraz, na kterém je mladík s bílým koněm před černým jezerem a který by mohl být nazván melancholie nebo tak nějak. Tu téma samo nese již v sobě černé tóny, které dostaly nejintensivnějšího výrazu jako černá barva draperie mladíka, tedy jaksi centra obrazu. Tato barva pak v různých nuancích od nejtemnějších tónů, přes lomené šedé a zelenavé tóny prostupuje celý obraz . . . až vyznívá nakonec ve světlých šedých a docela bílých tónech koně, o nějž mladík opřen . . . I v liniové komposici jsem byl při tom obraze instinktivně

blízko přesnosti. Touto přesností není ovšem myšlena správná kresba, to jest korektní kresba, ale zdůvodnění každého předmětu a každé formy v obraze použité, zdůvodnění její jako součásti celkového organismu a její úlohy v něm."[125]

[125] Dopis J. Preislera S. Suchardovi z r. 1909, publikován v monografii Jan Preisler, Praha 1919

Soustředění na formu uměleckého vyjádření jako složitou šifru postihující cosi podstatného z proměnlivého a pomíjejícího světa bylo cílem umění symbolismu. Zatímco Preisler zůstával hloubkou svého malířského vidění a svou tvůrčí intuicí v blízkosti skrytého jádra českého symbolismu, vykročili jeho generační druhové daleko uvědoměleji a programověji cestou symbolů. Po prvním emotivním uchopení obrazů nitra, které bylo spjato ještě s romantickým úžasem, impresívními náladami i ostrými vizemi plnými syrové věcnosti a osudovosti, přicházela chvíle využití již objevených a dále objevovaných možností symbolů. Zejména byla zdůrazněna noetická stránka uměleckého projevu. Možnosti lidského poznání uměním byly tak nadneseny, že celý vesmír od člověka, písku, trávy až po hvězdné nebe byl chápán jen jako dílo jakéhosi tajemného sdělení, jako obrovská čítanka symbolů. Ve slovu, které pojmenovává, a ve světle, jímž se vynořuje tvar věcí, byly spatřovány klíče k univerzu.

Ve středu programového a důsledného symbolismu, který v Praze neměl vlastní ediční orgán ani organizační centrum a byl jen vykrystalizováním živých tendencí umění doby v dílech osaměle tvořících umělců, stanuli přede všemi Otokar Březina a František Bílek. Březina novou etapou básnické tvorby následující po Tajemných dálkách, Bílek v sochařské a grafické tvorbě, v níž přecházel od naturalisticky dekadentních k tvarově dynamicky sceleným a optimismem víry poznamenaným symbolickým projevům. Březinovo básnické dílo, od sbírek veršů Svítání na západě přes Větry od pólů až ke sbírce Stavitelé chrámu, bylo již ve své době pokládáno za jeden z vrcholů české kultury. V nejústrojnější podobě se zde realizovala touha člověka doby přelomu století po nalezení spojitosti se světem. S mohutnou básnickou představivostí a duchovní extází, se schopností jít k poznatkům moderních věd a uplatnit logiku souvztažnosti zákonů mohl Březina vytvořit celou myšlenkovou soustavu „úplně odpovídající vášnivému tepu moderních srdcí a exaktnímu myšlení moderních hlav", jak poznamenal již na počátku století Arne Novák.[126]

[126] A. Novák, Nová česká poesie, Praha 1907, s. XXXIX

Byl to především hlas vlastního nitra, ve kterém se Březina pokusil dočíst odpovědi o vesmíru, jehož tíhu a rozpornost překonával obrazy větších souvislostí a zidealizovanou obdobu svého tvůrčího nitra ve vizi tvůrce nejvyšší harmonie. K němu se obrací jako k centru svých obrazů kosmu. V Ranní modlitbě ze sbírky Svítání na západě básník napsal:

„I já, jeden z nejchudších,
půjdu, pracovník osamělý, k příbytkům kouře . . .
Zpívati budu tvé dějiny, jež v duších mrtvých národů jásaly zářením dneška,
a v duších živých neznámým jazykem budoucna mluví.
V epickém toku všech barev, v tisících tónů, bizarních rozkvětech hmoty,
v prostoru smrtelných tiší, v nichž buší kladiva skrytých tvých dílen,
kde formuješ budoucí slunce pod klenbami načernalými,
až jiskrami z kovadlin tvých do závratných výší tříští se světy!
A v lyrismech tušení, v šílenství hrůzy, v sinavém třesení září,
škálami vášní, v notách dle klíčů a předznamenání smrti.
I rozpustí se má slova jak sůl v žíravém dešti tvé vláhy
a krystalisovati budou v sršení jisker a v praskotu neznámé síly.
Barvami neviditelného vidma mé obrazy se vzejmou, hýřící slávou,
stíny jejich budou položeny oslňujícím zářením pozemských světel,
však jejich světla, tvým stínem, a do tvých úběžných bodů
paprsky jejich perspektiv se v ohniska sletí."[127]

[127] O. Březina, Ranní modlitba, Svítání na západě, Praha 1896

Zatímco evropská dekadence adorovala titanismus především v podobě Nietzschova kultu nadčlověka, hledal Březina objektivnější podobu svého individuálního tvůrčího vzepětí v monumentální architektuře básnických obrazů. Idea Nejvyššího je zde pokusem o nalezení cesty od individuálního nazírání k obecnějším pohledům zaměřeným do středu minulých, budoucích i současných

procesů. Úběžný bod, který dovolil rozvinout Březinovu tvorbu do hymnického zpěvu neobyčejné šíře, byl mytickým bodem nadějí básníkova vlastního nitra. Mýtus však u Březiny nepohltil živoucí proud vědomí plný tázání, naopak báseň je u něho složitým obrazem hledání smyslu života.[128] Dovoluje, aby se toto tázání dotýkalo nejrůznějších věcí, procesů a stavů skutečnosti, ovšem za cenu, že zapadají do ohromné stavby, která neměla jiného tvůrce než samotného básníka. „Březina," jak připomenul F. X. Šalda, „nevčleňoval sebe a svou poesii do kosmu existujícího: vytvářel ze sebe kosmos . . ."[129]

[128] M. Červenka, Symboly, písně, mýty, Praha 1966, s. 49

[129] Šaldův zápisník, 1928—1929, s. 236

S tímto tvůrčím postojem umělce a sněnou demiurgickou funkcí uměleckého díla se obdobně setkáváme i v projevech českého výtvarného symbolismu. Byla-li vlastním polem původního utváření symbolismu literatura, dovolující nejrychlejší přechody od konkrétna k abstraktnu, dochází v kulminaci českého symbolismu kolem roku 1900 k přebírání role vůdčího uměleckého druhu výtvarným uměním a posléze hudbou. Ideovým motivům literárního symbolismu byl nejblíže sochař a grafik František Bílek.

Koncem devadesátých let začíná nová etapa jeho tvorby, jíž původně zasáhl do vývoje českého symbolismu. Ve výtvarném projevu se mu podařilo najít ještě ústrojnější materiály a způsoby vyjádření založené na symbolickém myšlení, než mohla uplatnit literatura, zůstávající v hranicích svého způsobu vyjádření. Spojitostmi slova a obrazu Bílek rozšířil možnosti symbolického výtvarného projevu. Nebylo to jen pojmenování obrazu, kterému častými citáty a osobitými výklady evangelia, sahajícími až do oblastí esoterních učení, připadla úloha výrazného součinitele výtvarného díla. Bylo to samotné pojetí výtvarné formy vyjádření, které se dostávalo v pojetí světa jako místa skrytých významů a idejí do středu Bílkovy pozornosti. Celá příroda byla Bílkovi ohromným chrámem významů, k nimž umění bylo prostorem prvního zasvěcení, předsíní chrámovou. Polarity umění a přírody, lidského nitra a kosmu tvořily základní polarity vnitřních napětí symbolických obrazů.

Zatímco Preissig soustavně analyzoval přírodní síly a formy a snažil se v nich nalézt strukturální prvky celého kosmického dění promítajícího se do vizuálních znaků výtvarného projevu, zůstával Bílek u antroposymbolického chápání univerza. Lidská postava a její silueta v dějinách, chápaných jako obraz cesty poznání, byly ústředním tématem Bílkovy symbolistní tvorby. Objevují se všude tam, kde se z hlubin přírody vynořuje idea, symbol. V jeho kresbách z konce devadesátých let se lidská postava stává symbolem, vyjevovaným světlem. Kresby Jak paprsek slunce na dřevě života umírá (z roku 1898) a Matko (z roku 1899) jsou ústředními díly Bílkovy symbolistní tvorby přelomu století. V polaritních napětích mezi hmotnou přírodou, kterou v Bílkově kresbě paprsku slunce na dřevě života symbolizovala změť víru pohybů unášených těl, a principem duchovním, symbolizovaným světlem přicházejícím z kosmu, zjevuje se zde postava jako ústřední symbol spojení obou světů, přírodního světa i světa duchovního. Tato postava je znázorňována ve stavech extatického vytržení, v němž, jako je tomu v kresbě Matko, dostává vizionářský výraz. Bytost žijící v napětí obou světů a rozpoznávající jejich tajemství je vlastně mytizovaná postava umělce. Bílek ji ztotožnil v obrazech studií tvůrčího pohybu se siluetami stromů. Vizionářské postavy tvoří celé jádro Bílkovy tvorby počátku 20. století. Jejich geneze sahá k postavám velkých mágů a proroků, jak je představuje kniha Cesta (z roku 1909). Obsahuje obrazy člověka v historii viděné vertikálním pojetím duchovního vývoje. Začíná kapitolami lidského pádu, klesnutí k zemi a kapitolou bezvědomí, symbolizovaným potopou a Sodomou. Dále pokračuje opětovným zdvíháním člověka duchovním pohybem Ramovým, Krišnovým probuzením k žízni a hladu a přes kapitoly Egypta, Mojžíše, tance kolem zlatého telete jde od žalmistů a proroků až k učencům. V zjevné inspiraci esoterickou knihou Edouarda Schurého Grands Initiés, s kterou se patrně Bílek mohl setkat již v Paříži na počátku devadesátých let a která údajně byla později v Bílkově knihovně, soustřeďovala se Bílkova tvorba celé desetiletí u tématu prorockých postav vizionářů. Původnost Bílkova symbolismu však spočívala v českém prostředí, v tom, jak tento umělec dokázal reflektovat široce otevřené otázky lidské existence v souvislostech realistického myšlení, rozvinutého tvůrčí citlivostí i sociálními a duchovními otázkami.

Významnou kapitolou mezi těmito postavami je sousoší Slepci (z roku 1902). Není to jen vertiká-

la duše, ale i horizontála života, nad níž jsou nataženy ruce tápajícího muže, hledajícího cestu před sebou. Osobností, ke které se sbíhaly mnohé cesty Bílkova tvůrčího myšlení, byl Jan Hus. Tvořil součást rozvinutí a naplnění světelné symboliky, v níž se socha stávala objektem světelného vyjevování tvaru, tedy vlastní cestou zjevování jejího duchovního obsahu. Hus byl Bílkovi „stromem, jenž bleskem zasažen po věky hořel", figurou strženou vlastním nitrem, extází, která jako oheň dynamicky zachvátila nejen postavu samotnou, ale dala jí i místo v dějinách lidstva. Roku 1901 Bílek vytvořil první variantu Husova pomníku, který později realizoval v Kolíně (1914) a jejíž sugestivní tvar secesně prohnuté figury zachytil i v dřevorytu (1909). I další jeho plastiky, jako náhrobní socha Třebízského (1908) či symbolická postava Krása mládí ve svém boji, především však Úžas (1907), představují značně vertikálně protažené, rukopisem odhmotněné a světlem pokryté figurální plastické útvary.

Bílek, který dokázal nejústrojněji uplatnit duchovní tendence tvůrčího myšlení ve výmluvnosti hmotného tvaru, zapůsobil na české umění přelomu století, zejména na tu část, jejímž středem byla ideově nejrozvinutější forma uměleckého vyjadřování — literatura, a to především poezie. Julius Zeyer a Otokar Březina, kteří Bílka inspirovali, byli zpětně inspirováni či přímo uchváceni jeho dílem.[130] Uplatnění duchovních složek v předmětném výtvarném vyjadřování bylo předností i nebezpečím Bílkovy symbolistní tvorby. Všude tam, kde abstraktní myšlenka byla jen součástí vyjevování nových sugestivních obrazů a znaků, kde materiál i tvar byl součástí otevřeného procesu niterného zření, které tak výrazně symbolizovali Slepci, nabývaly Bílkovy práce v plastice i grafice sugestivní dimenze pochopené jednoty člověka a univerza. Bílek se zde vymykal jakékoliv doktríně náboženské, sám svoji obraznost chápal jako obraznost magickou. Juliu Zeyerovi napsal: „. . . nevěřím . . . nemám přesvědčení . . . vidím Boha . . . mluvím s ním a slyším, co světu dosud neznámo."[131] V této vypjaté poloze se zrodilo dílo bohaté imaginace, které naráz překlenulo mnohé polarity českého umění od panteismu Holečkova a Zeyerova přes kriticismus naturalistů až k mystice Březinovy poezie a vitalitě secese. Bílek však nemohl na základě antroposymbolického vyjadřování pokračovat v dalším uměleckém osvojování světa. Jednotné uchopení rozličných věcí mnohavýznamových rovin a jejich sugestivní spojení, tak jak je třeba nacházíme v reliéfu Výklad slova Madona či v Portrétu otce, kde se tvořivě zmocnil rozličných materiálů a jazykových forem, se ztrácí ve chvíli, kdy Bílek začíná dosažené jednotě věřit, kdy se dynamické založení struktury uměleckého vyjádření zužuje jen na námět, jen na samotné prorocké gesto. Tak tomu bylo v desetiletích následujících po roce 1910, kdy Bílkovo dílo upadlo do tezovitostí, kdy jeho ideová složka, charakteristická součást Bílkova sugestivního díla, zůstala již jen čnícím lešením stavby, jejíž plastické tělo a tajemné prostory se dávno rozpadly. Před otázkou nalézt takový způsob uměleckého vyjádření, v němž by se plně uplatnil bohatý svět niterné imaginace jako prostředek hlubšího pochopení světa, stanuli všichni, kteří byli v této době upoutáni hlasem svého nitra.

Podvojná struktura mýtu vyhovovala dvojdomosti symbolistního uměleckého vyjádření. Tvůrcem, který navázal v duchu filozofie života na klasické tradice a jejich mytologie, byl sochař Ladislav Šaloun. Dynamický charakter jeho osobnosti unášel jeho tvůrčí myšlení k projektům nadneseným v gestu i rozměru. Jeho široká aktivita, jejímž dílem je řada plastik pražské secesní architektury i historického prostředí, se rozvíjela v duchu hledání jednoty, v němž se Šaloun přihlásil k příznačným mytologickým námětům ukazujícím sepětí pudové a duchovní stránky života, jako bylo sousoší Salambo a Matho (1909), nebo mytologické postavy sfing, démonů a satyrů. V klasickém figurálním projevu nalézá Šaloun vedle své pozoruhodné práce malířské (kresby a pastely) největší pole uplatnění svého psychismu; zejména v cyklu studií hlav, vzniklých v době po roce 1900. Vedle Meditace, Koncentrace a Kontemplace je zde Útěk ze života, plastika dovádějící téma niterného prožitku až do hraničních poloh života a smrti. V extatických stavech hledal Šaloun prvky sugestivních výrazů, odpovídajících naléhavým představám podvědomého proudu niterné představivosti a sublimujících základní problémy lidské psychiky, zejména sexuální, analogické Freudově psychoanalýze.[132]

Stejným problémem, se smělejšími zásahy do tematiky i kompozice sochy, se zabýval Bohumil Kafka. Na základě pochopení barokní tradice otevřel sochu odvážněji prostorově i světelně. Statu-

[130] Jak o tom svědčí vzájemná korespondence Básník a sochař (dopisy J. Zeyera, a F. Bílka z let 1896—1901), Praha 1948

[131] tamtéž, s. 47

[132] Tuto interpretaci Šalounova projevu výstižně uvedl P. Wittlich, České sochařství 1890—1945, Praha 1978, s. 54—55

ární tradice uzavřeného obrysu a rovnováhy je zde v několika plastikách, počínaje dekadentní Ruinou života (1902) až k Šíleným, zejména však v Somnambule (1906), pochopena jako problém vychýlení ze stavu rovnováhy. Toto vychýlení, které bylo determinantou dekadentního životního postoje a dostalo se do českého umění již s plastikami Quido Kociána a v básnické a výtvarné tvorbě Karla Hlaváčka, nachází své přímé pokračování a vyznění v oblasti symbolismu. Není to však jen zoufalé gesto revolty duchovní aristokratičností žijící dekadence. Váha a smysl symbolismu spočívaly v pokusu o scelení obrazu světa, zahrnujícího dříve tabuizované a pozitivistické, racionalitě nepřístupné oblasti života. I zde je nutné jmenovat nejprve básníky, pro něž se celý systém slovesného vyjadřování stal univerzem promítnutým do neznámých prostorů vjemů a představ. Hlaváček získal díky posunu forem umění, směřujícího od povrchní racionality k hlubinným sférám psychiky, projev výrazně psychicky strukturovaný. Stavy úzkostí a představy marné revolty se v něm sugestivně promítly do celého systému vyjádření gramatikou počínaje a rozvinutými formami básnické poetiky konče. Vyhraněný smyslový vjem, působivý zvuk, obrazová šifra jsou součástí vyjádření hraničícího s magickým gestem, kterým se pojmenovává celé univerzum. Umělec symbolismu se dostává do role demiurga i mága. V řadě projevů se dostávali čeští symbolistní umělci ve své touze po nalezení klíčů k univerzu do blízkosti tradičních univerzálních systémů, do blízkosti náboženství. Nebyla to však nějaká určitá doktrína či určitý náboženský systém, k čemu směřovala jejich tvorba. Niterný hlas a niterný zrak, které byly východiskem i cílem jejich duchovního zaměření, je naopak stavěly do role heretiků, jakmile se k skutečnému náboženskému systému přiblížili.

Jen okrajově, zato však na jasnějším základě organizačním, byť významově chudším, se dostávali umělci z okruhu symbolismu do vyhraněně náboženského společenství. Byli to především literáti vycházející z neoromantických tendencí v české literatuře, kteří se roku 1895 sdružili v táboru tzv. Katolické moderny, jak tyto literáty nazval F. V. Krejčí v kritice manifestu uveřejněného téhož roku v časopise Niva. Pokus o spojení moderního umění a katolictví byl podmíněn hlubokými rozpory v životě. Inspirován byl konverzemi obdivovaných moderních umělců, například francouzského spisovatele J. K. Huysmanse, některými díly Baudelairovými a Verlainovými a hlavně pak tvorbou Garborgovou. Vůdčí osobností této organizace byl básník Sigismund Bouška. Do rámce živých problémů utvářejícího se symbolismu zasáhli tvůrci z okruhu Katolické moderny nejprve po polovině let devadesátých, a to jak na stranách katolického časopisu Nový život (1896—1907), vedeného Karlem Dostálem Lutinovem, tak na stránkách ostatních literárních časopisů včetně Moderní revue. Oživení uměleckého hnutí nastalo v novém vyhrocování společenských a uměleckých problémů koncem prvního desetiletí 20. století. Roku 1908 založil Dostál po zaniklém Novém životě revui Meditace, která vycházela do roku 1912 a soustředila kolem sebe okruh mladších umělců, nově soustředěných k duchovním otázkám umělecké tvorby.

Kromě Katolické moderny neměl český symbolismus vrcholné generace vlastní centrum. Například Bílek a Březina publikovali jak v dekadentní Moderní revui, tak v katolickém Novém životě či realistických Rozhledech a dalších časopisech. Individualistické umění se vymykalo spoutání v nějaký pevný nadosobní systém, i když svou tvorbou k němu každý po svém směřoval nebo chtěl směřovat. Teprve v třetí generaci symbolistního umění, která navazovala na rozvířenou atmosféru duchovních zájmů dobového života, a na základě vrcholnou generací českého symbolismu velkoryse naznačených cest formují nejmladší představitelé souvislou symbolistní tvorbu. Celá ta obnažená, dříve tabuizovaná oblast duševního života se jim nepochybně stala základním světem. V cestě za jeho obrazy rozšířili symbolistní umění do celého kulturního proudu, který nalezl své uplatnění nejen ve výtvarném umění, ale i v hudbě a divadle. V posledních dvou oblastech vrcholí k symbolismu se programově hlásící umění až po roce 1905: v hudbě Vítězslava Nováka, v divadelních inscenacích světové i české symbolistní tvorby na tradičních i nových scénách, jako byla scéna Akademiků vinohradských (1910), Lyrické divadlo (1911), Divadlo umění (1912—1914).

Nejsilnější proud v pozdní fázi symbolismu představovala výtvarná tvorba, chápaná v širokých souvislostech duchovního života a rozvíjená různými způsoby vyjadřování. Nová generace, ztrau-

matizována rozpory doby, očarována náběhy dobového umění k novým sugestivním výrazům a podnícena teoretickým úsilím o ospravedlnění autentického uměleckého výrazu, se pokusila o úplné scelení projevu, a to jak formální, tak obsahové, o duchovní a estetické ovládnutí životního prostředí. Pro umělce takového talentu, jakým byl Josef Váchal, se celé životní prostředí, od nejbanálnějších věcí každodenního života až k esoterické literatuře, stalo světem umělecké vize a projekce. Nebyly to jen vteřiny v kosmickém bezčasí, v nichž symbolistní umělci tušili hloubky vesmíru a vnímali závratnou úzkost lidské existence; bylo to nepřetržité tvůrčí vzrušení, v němž Váchal dával běžným věcem podoby světa své fantazie. Vyřezával, maloval, ryl a řezal desky svých grafických projevů, psal, tiskl, vázal a koloroval své knihy, upravoval svůj byt — řezal nábytek, maloval po stropě i zdech. Všechno to neslo konkrétní rysy jeho duchovní exaltace a jeho buřičství. Řada konkrétních událostí a věcí jeho života se bezprostředně odráží v jeho tvorbě. Traumata krutého dětství vyhrotila nejen niternost jeho vyjádření a zájmy o abnormální duchovní stavy, ale dala jeho projevu nové rysy naléhavosti a expresívní bezprostřednosti. Zjevy zásvětního života, které byly symbolistním projevením abstraktních sil a významů, znamenaly pro Váchala zcela konkrétní bytosti, s nimiž ve své představivosti vedl neustálý boj. Jejich zobrazení bylo jeho magickou ochranou před nimi i sarkastickým výsměchem. V době, kdy duchovní rysy umění přelomu věků a civilizační proměny nacházejí své zbanalizování v hromadné kultuře, kdy náměty samy o sobě nenesou již téměř žádný sugestivní obsah, objevuje Váchal možnosti účinného vyjádření v značně expresívním projevu. Rozhodnými podněty v osobitém utváření Váchalova díla, přinášejícího do kultury niterně zaměřeného umění nové rysy, nebyla kultivovaná díla symbolismu, ale pouťové obrázky kramářských písní a tisky středověkých a barokních knih.

Obdobně jako pro dílo Bílkovo i pro vývoj Váchalova stylu se stalo významné prolínání slovesného a výtvarného projevu. Ve Váchalově tvorbě sahající od sochařství až k literatuře vyniká především jeho grafika. Již před rokem 1910 vytvořil Váchal několik pozoruhodných leptů, vyznačujících se subtilní fantastikou, inspirovanou jeho dočasným příklonem k spiritismu. Subtilní grafický projev byl však brzy vystřídán novou primitivizující formou. V neustálém přetváření prostředí, v němž se Váchal často zabýval dřevořezbou při úpravě svého nábytku, při plastickém zpodobování bizarních figur své fantazie, objevoval sugestivnost hrubé řezané formy. Po roce 1910 ji uplatnil v kombinacích s xylografickými postupy ve své bohaté dřevorytecké grafice. Váchal byl značně osvobozen od norem klasického pojetí lidského těla. Metamorfózy těl fantaskních bytostí, viděných v hrubých formách a výrazných barvách blízkých maskám rituálů přírodních národů, uváděly Váchalův výtvarný projev do souvislostí spíše s počínajícím expresionismem než symbolismem. Symbolistická touha vytvořit z imaginativních prvků umění novou skutečnost zůstala však rozhodující pro celý Váchalův vývoj. Tak i nejoriginálnější talent poslední generace českého symbolismu byl determinován jeho postupy. Magická síla znaků ukazující skrytý smysl věcí i neodbytná potřeba ukázat je v groteskních spojeních dějové fabulace vedla tohoto grafika, malíře a sochaře k literatuře a k pokusům o vytvoření autorské knihy. Knihy se pak staly nejdůležitější oblastí jeho umělecké tvorby.

Vytvořit scelený systém prvků symbolistního umění bylo programem celé generace, ale u ostatních generačních druhů Váchalových se neodehrával v takové šíři. V díle Františka Koblihy došlo naopak k zúžení a soustředění jen na několik tematických figur a forem získaných a inspirovaných literaturou. I Kobliha vycházel ze starší vrstvy českého symbolismu. Upoután byl hlavně Karlem Hlaváčkem, který ho zaujal svou náladovostí, danou sugestivním výrazem hudebně laděné poezie založené na souzvucích několika hlásek. Zde našel Kobliha předobraz svého grafického projevu, který dovedl do poloh virtuózního přednesu. Zúžení prostředků využil k vystupňování napětí vizuálních forem v ornamentální struktuře obrazu. Jemný tok souběžně vedených čar, rozvedený po celé ploše obrazu, je někde porušen, jinde sveden či zadrhnut v místech významového akcentu vyobrazení, kde se nejčastěji objevují přízračné bytosti extatických gest. Na tomto základě dosáhl Kobliha nejnázornějšího projevu symbolistně secesní orientace. Vnitřní hlas, uplatňující se erotickou psychičností v subtilních akcentech tvarů a gest eroticky pojatého ženského těla, ochránil Koblihu před povrchností a nechal jeho dílo vyrůst v půvabný výhonek doznívajícího

symbolistního umění. Hlas nitra se objevil i v tvorbě dalšího ze skupiny opožděných symbolistů, Jana Konůpka. Symbolické personifikace psychických stavů (Rezignace, Touha, Extáze, Štěstí, Pokora) se staly determinantou jeho tvorby, intelektuálně poučené soudobým uměním včetně dekorativního projevu Koblihy a expresívních děl Váchala. V námětech druhého světa pak Konůpek nechal vykvést bujné vegetace forem své imaginace, stižené obsesemi metafyzických prostorů a levitujících těl.

To, co se nepodařilo vrcholné generaci českého symbolismu — najít společnou základnu názorovou a společnou stylovou polohu — to se částečně podařilo na základě předešlými generacemi připravené půdy generaci Konůpka, Váchala a Koblihy. V červenci roku 1910 vzniklo z iniciativy malíře, grafika a výtvarného kritika revue Meditace Emila Pacovského sdružení Sursum. Mezi jeho zakládajícími členy byli vedle Emila Pacovského Jan Konůpek, Josef Váchal a Jan Zrzavý. V tomto složení se umělecké sdružení Sursum představilo na společné výstavě v Brně v říjnu roku 1910. Ani Sursum však nemohlo být pevnou základnou v době vyhrocujících se životních i tvůrčích problémů Prahy té doby. Již roku 1911 František Kobliha v souvislosti s novým vedením Sursa z tohoto sdružení vystoupil. V roce 1912 se představuje Sursum svým posledním a nejvýznamnějším vystoupením, výstavou v Obecním domě. Vedle Konůpka, Váchala, Miroslava Sylly, Rudolfa Adámka a Jaroslava Horejce zde vystoupil i zakládající člen Sursa Jan Zrzavý, jehož tvorba prohloubila a rozšířila imaginativní rysy opožděného českého symbolismu. Zrzavého umění předznamenalo nové podoby realismu i vývoj umění směrem k expresionismu a surrealismu. Rostlo z kořenů symbolismu a stalo se autentickým projevem imaginativních tendencí českého umění, v němž vidění a chápání světa bylo podáno s naléhavostí tajemného hlasu nitra.

Hlas přírody a polyfonie života

V jádru námětových okruhů psychicky mimořádně rozvinutého českého umění přelomu století krystalizovalo téma lásky. Jeho zvýrazněná role v umělecké tvorbě této doby začala již v díle generace neoromantiků. Ideál čisté a neposkvrněné lásky byl však příliš uzavřeným pojmem, který se mohl konkrétnímu životu blížit jen v doprovodu jeho polaritní, od něho odvrácené podoby hříchu a zla.

Realistické myšlení a naturalistické umělecké chápání životní skutečnosti odkrývalo příběhy daleko komplikovanější životní problematiky, která nebyla jednoduše daná ideály, ale složitě určovaná společenskými vztahy a antropologickými determinacemi života člověka. Téma lásky se zde objevovalo jako nejpádnější forma společenské kritiky a individuální životní reflexe právě ve spojení s náměty ze života nejpokleslejších vrstev společnosti. Prostitutka se stala v Macharově veršovaném románu Magdalena hrdinkou autentického milostného příběhu. Sen o ženě a lásce vystupuje v sociálně kritických pohledech, jejichž náměty Machar příkladně shrnul v názvu své básnické sbírky Zde by měly kvést růže . . .[133] Tragické civilizační osudy přinesly do milostné tematiky novou hloubku a váhu, odkryly rozpor touhy a skutečnosti jako „raison d'être" naturalistického způsobu uměleckého projevu. Dekadence a symbolismus daly civilizačním rozporům rozměr skrytých zákonitostí života. Láska se stala základním tajemstvím světa. Žena se zjevovala v podobách osudových jako bytost instinktů, démonický zjev s neobyčejnou mocí nad životem. Třebaže v českém umění konce století byl stále živý pramen přirozené touhy po lásce a víry v ní, i zde civilizační problémy zasáhly hluboko do niterných vztahů muže a ženy. Zejména Karel Hlaváček, sám neobyčejně plachý a citlivý básník, vytvořil kruté erotické obrazy a ocenil na evropském soudobém umění apokalyptické vize sexuální podoby lásky i expresívní rysy umění obnažující pudové síly v člověku. Láska se stala námětem jeho společenské kritiky a umělecké revolty.

Mezi sexuálními vizemi dekadentů a uměním symbolistů, uzavírajících osudové vztahy muže a ženy do symbolických a mytických zobrazení žen, jako Messaliny, Salomé, Salambo, i v obrazech ženy-zvířete v podobě sfingy, medúzy či vampýra, pronikalo psychicky založené umění, v němž erotické vztahy hrály podstatnou roli, i do základního proudu českého umění přelomu

[133] J. S. Machar, Zde by měly kvést růže, Praha 1894

epoch, snažícího se vyjít z nově objevovaných přirozených sil člověka. S vitální dynamičností přírodních procesů, ke kterým umění přecházelo jak v námětech, tak v jejich zpracování, začalo být svobodnější i pojetí lásky a plné prožívání života. Milostné věci se staly této generaci pravou, nezastřenou a neodcizenou živoucí skutečností, které se umění snažilo zmocnit co nejbezprostředněji. Láska souzněla s problémem nového uměleckého vyjádření, bytostně harmonizujícího vztahy člověka a světa. Uprostřed protikladně se vyhrocujících tendencí životní idealizace a kritiky se utvářel nejsilnější proud českého umění přelomu století. Byl to proud, do něhož se promítlo mládí nastupující generace, její životní touha, její smyslově otevřená reflexe ke světu původního domova, ke světu venkova a přírody. Roku 1892 napsal Vilém Mrštík generační román Pohádka máje, v němž smyslově chápaná láska a příroda se staly tématem představ nové životní harmonie. Mrštík zde o své milenecké dvojici píše: „. . . až posud jako by byli v předsíni pravého ráje, zlaté jeho brány rozlétly se pojednou a nastaly pro oba nejvzácnější chvíle života všech, kteří od počátku světa až po naše dny ruku v ruce putují do velikého chrámu slavné přírody, u jehož oltáře zpovídají se pak oba navzájem z každého pohledu, každého kroku, který jeden pro druhého vykonal na cestě k sobě. Pohádka máje zapředla je oba do svých závojů a oba předhozeni jeho snem, nevěděli ani a ocitli se v zcela jiném světě, než jaký obývali zde na zemi až doposud."[134]

[134] V. Mrštík, Pohádka máje, Praha 1897, s. 372—373

Při hledání celistvého uměleckého projevu připadla lásce role nosného tématu teprve v souvislostech s největší námětovou oblastí českého umění přelomu století, s tématem krajiny. Krajina se objevila v umění přelomu století v nových významech. Vůči ní se nově utvářela dobová senzibilita a tvůrčí myšlení. Člověk ji vnímal s intenzitou obnažených smyslů a imaginací nervním životem žijícího srdce, přibližoval se k ní při každém hlubším životním zamyšlení uprostřed svého rozporuplného světa. Návrat ke krajině, který celé generaci devadesátých let symbolizoval či konkrétně připomínal návrat do dětství a mládí, byl vedle romantiky staré Prahy, která více zasahovala starší generace a oblast německého umění v Praze, matečním místem životních představ. Kdykoli vystupovala v městské kultuře generace devadesátých let osobní tvůrčí reflexe, jako by se vynořovaly obrazy české krajiny, jak o tom mluví verše Sovovy básně:

„A mne to zpět lákalo v údolí,
kde jsem byl zrozen.
Tam hlína voněla, lidská bolela srdce a duše tak marně toužily . . ."[135]

[135] A. Sova, Údolí nového království, Praha 1900

K tématu krajiny se soustřeďovalo myšlení generace spojené v osudech svých tvůrců s venkovem a mnohotvárnou českou krajinou. Právě obratem ke krajině se nejvýrazněji uplatňovala smyslová stránka nového životního pocitu a hledaly se spojitosti tvůrčích představ s konkrétní životní skutečností. Téma krajiny se tak stávalo jedním z ústředních kritérií autentičnosti českého umění, jehož tematika se obracela od tradiční literární topiky k individuálně pojatému tvůrčímu osvojení přírodní skutečnosti. Krajina se zde nevyskytuje v podobě pitoreskního motivu či metafory, ale jako téma fyzické i duchovní existence člověka ve světě.

Úkoly, ke kterým se české umění dostávalo, přesahovaly nejen možnosti tradičních forem vyjádření, ale často dokonce i hranice jednotlivých druhů umělecké tvorby. Právě zde se malířství s literaturou dostávají do neobyčejné blízkosti. Otázka významového přesahu tradičních žánrů malířského krajinářství se projevovala již v paralelních projevech neoromantického malířství a parnasistní poezie. Krajinářství generace devadesátých let však bylo spojeno s nastupující poezií více než pouhým poetickým laděním krajinného motivu. V jádru vývoje tehdejší literatury definoval kritik F. X. Šalda krajinu jako výrazný námět nastupujícího umění. Pochopil ji jako téma psychofyziologických korespondencí mezi člověkem a světem, které vyzdvihl již ve své studii Syntetism v novém umění.[136] Tato psychologizace podnítila postupnou proměnu celého českého malířství devadesátých let, jehož počátky byly výrazně poznamenány bezprostředním kontaktem českého malířství s francouzským postimpresionistickým uměním. Karel Vítězslav Mašek, Václav Radimský, František Dvořák a další čeští malíři se pokoušeli o uvedení nového, barevně světelného malířského projevu do českého umění bez pochopení a úspěchu. Úspěšně tento pokus zvládl jen Jožа Úprka, který uvolněný, moderní malířský projev spojil již v polovině devadesátých let

[136] F. X. Šalda, Syntetism, Literární listy XIII/1892, knižně Juvenilie I, 1925, s. 17—35 a Karel Červinka, Zápisník

s živě naturalistickou malbou a folklórně pestrými venkovskými náměty. Vlastní cesta krajinářů devadesátých let k psychicky sdělnému projevu vyrůstala ze starších kořenů české krajinomalby 19. století, zejména z tvorby Antonína Chittussiho a Julia Mařáka.

Má-li být vysloveno jméno, které by ukázalo, k čemu se dobrala nastupující generace již v polovině devadesátých let, je nutno jmenovat Františka Kavána. Tento malíř jako první z generace krajinářů Mařákova ateliéru na pražské Akademii dovedl vtisknout krajině obzory nového duchovního života své doby. Již roku 1894 vytvořil významný obraz s všedním námětem země a cesty podkrkonošské krajiny, nad nimiž se zdvihá mračné nebe. Poměrně rozsáhlý obraz Podmrak je celkem věcným náhledem do krajiny, pro niž motiv cesty není žádným chtěně romantickým klíčem k přírodě, ale konkrétním místem, kterým člověk vchází do jejího panorámatu. Rozprostraněnost Kavánových krajin vyvolává představy, že obrazy jsou části širokých krajinných podhledů. Proti pitoresknosti tradiční krajinomalby chápající se zajímavého námětu jako klíče ke kráse přírody, zjevuje se zde malíř zaujatý rozprostraněností a šíří přirozeného světa. „Všude je pouhá trpká pravda, není čím oči potěšit," dokládají první dva verše Kavánovy Podzimní básně, publikované roku 1897.[137] Kavánovy oči nebyly těšeny, ale zaujaty. Až zoufale se malíř dopátrával pravdy viděného, pro kterou vyvinul suverénní malířskou techniku dokonalého optického vystižení reálného pohledu na krajinu. Jeho cíl však nebyl v popisu světa. V polovině devadesátých let, právě v době, kdy je nejvíce literárně činný, přechází od věcnosti až k symbolické přízračnosti. Roku 1896 vytvořil obraz Chátrání, jedno ze svých nejzajímavějších děl, v němž pomocí prostředků realistické krajinomalby vystupňoval tajemný obsah viděné skutečnosti. Je to krajina s potokem, na jehož břehu se v povzdálí tyčí tajemný přízrak postavy, jakéhosi sloupu či dokonce idolu.

[137] Rozhledy, roč. VI/1897, s. 341

Znepokojení, s kterým Kaván vnímal realitu, našlo odezvu zejména v okruhu básníků Moderní revue, s nimiž navázal úzké přátelství. Byl to Kavánovi blízký Karel Hlaváček, který již ve svých Sokolských sonetech spojil impresívní pohledy na všední skutečnost s napětím nervózního očekávání, v němž skryté podoby věcí nabývaly výrazných rysů niterné skutečnosti. Krajina se zde uplatnila ve své magické působivosti. Jen ve vztahu ke konkrétnímu světu, který Hlaváček vnímal s neobyčejnou intenzitou, nabývají stylizované obrazy krajin a přízračných postav výrazovou sílu. Krajina skýtala výtvarnému umění i literatuře možnosti širokých obzorů, velkých linií a úhrnných forem, vše to, co se ztrácelo v bludném světě městského života.

Téma krajiny je jedním z klíčových témat české literatury doby přelomu století. Vystoupení Hlaváčkovo, které tak rychle vyzrálo v jednu z nejpůvodnějších hodnot českého umění přelomu století, se odehrálo pod vlivem soudobého evropského umění. Proměny tématu krajiny se však objevily v české literatuře nejen v poezii, která se na cestě do tajemných hlubin duše člověka obracela ke krajině jako toposu nálady, kontemplace a melancholie, ale i v próze, sledující osud člověka v souvislostech osobního životního zápasu. Zde se projevila další podstatná stránka českého umění přelomu století. Jaroslava Janáčková uvedla ve své studii o Tereze Novákové[138] inspirativní poznatky o roli krajiny v české próze přelomu století. Naznačila vývoj krajinného tématu od vnějšího statického rámce v prózách Jiráskových k prolnutému obzoru lidského světa a krajiny v charakteristické venkovské próze přelomu století, románu Západ od K. V. Raise. V novém proudu prohlubovaných vztahů člověka a krajiny je postavení Terezy Novákové ve vývoji českého umění přelomu století významné. Nováková, řečeno slovy Janáčkové, dala ve svých románech přírodnímu prostředí jedinečné znaky živé, běžné, konkrétní krajiny východních Čech a spjala ji s osudy rozervanců z řad východočeského lidu i s osudem vlastním. Toto zkonkrétnění vztahů lidského světa se světem přírody znamenalo ve vývoji umění zjevný posun. S hlediskem, které se přesouvalo od tradičních forem alegorického chápání krajiny směrem k širé přírodě, se postupně měnila i struktura uměleckých projevů výtvarných i literárních.

[138] Realismus a modernost, Proměny v české próze 19. století, s. 137 (J. Janáčková, Mezi dvěma modernami)

Krajina se objevila jako klíčové místo i v tvorbě figuralistů, jakým byl například Max Švabinský. Vystupuje v jeho tvorbě jako místo přechodu k hlubšímu pojetí obrazu jak po stránce formální a obsahové, tak i významové. Od jeho předešlého díla, charakteristického akademickou virtuozitou na jedné straně a chtěnou symboličností na druhé, Švabinský přešel při svém hlubším niterném soustředění, které představovaly symbolistní obrazy Splynutí duší a Rodinova inspirace, k pl-

nému docenění krajiny, v těchto obrazech již částečně cítěné a uplatněné. Jeho Chudý kraj, olej z roku 1900, se stal charakteristickým dílem doby, v němž se spojily představy a vjemy, sny a pravdy života v projev otevřený novému vnímání. Jeho součástí zůstal cíl životnosti uměleckého podání krajiny, jeho intenzita však vedla k zcela novému uplatnění barvy a světla v obraze.
Cesta za barvou a světlem představuje v českém malířství přelomu století celou řadu poloh, v nichž převzaté principy vykrystalizovaly do autonomních způsobů vyjádření.
Sjednocení malby na základě barevné analýzy atmosféry způsobem, který přinesl francouzský impresionismus, se v českém malířství neuplatnilo. Přímé vztahy s francouzským impresionismem byly do té míry výjimečné, že nemohly zprostředkovat organickou kontinuitu s tímto vývojovým proudem francouzského umění. Jedním z příkladů těchto vztahů je již zmíněné dílo Václava Radimského, jehož zaujaté, až schematicky programové přimknutí k impresionistické technice malby nebylo v Čechách pochopeno a malíř sám neměl předpoklady vyrovnat vývojový rozdíl odlišných tradic. Impresionismus byl ve vývoji českého umění více problémem imaginativního vnímání než způsobem malby založeným na soustavě poznatků o světle, barvě a otázkách fyziologie vidění. Impresionismus se u nás uplatnil dříve v literatuře jako způsob zachycení prchavých duševních stavů než jako princip nového vizuálního chápání světa. V literatuře impresionismus navazoval na naturalismus a přecházel v symbolismus. Malířství v tomto kontextu dospělo sice opožděně — až v devadesátých letech — ale autonomně k projevům, které znamenaly hlubokou změnu ve vidění skutečnosti.
Třebaže zde chybělo plné docenění světla a barvy ve smyslu vizuálního chápání světa, jak je přinesl francouzský impresionismus, poskytly vlivy staršího plenérového malířství, zprostředkovávané již od šedesátých let, a nové zkušenosti Hynaise a Schikanedra, kteří prošli Evropou, spolu s obrazy zahraničních umělců, každoročně vystavujících na výstavách Krasoumné jednoty v Rudolfinu, sublimované a upravené podněty, které nová generace využila po svém. Nebyl to impresionismus a jednoznačné uplatnění plné fyziologické smyslovosti v malbě, ale postimpresionismus, v němž se nově uplatňovaly výrazné emotivní prvky zaměřené k scelení tvaru a skladby obrazu.
Problém krajinomalby od realistického svědectví z poloviny devadesátých let k novému emotivnímu výrazu posunuli především malíři Otakar Lebeda, Antonín Slavíček a Antonín Hudeček. I oni byli žáky Mařákovy krajinářské školy na pražské Akademii a přijali zápas o živé zachycení krajiny s její atmosférou a náladou. Zatímco Slavíček do roku 1900 autonomně dospěl v docenění světla v lesních interiérech i otevřené krajině až k osobitému pojetí impresionismu, byli Lebeda a Hudeček daleko více spjati s expresívností a imaginativností vlastní dobovému kulturnímu prostředí Prahy kolem roku 1900. Hudeček na konci devadesátých let stanul na předním místě středoevropského malířství. Citově rozechvělý pohled do otevřené krajiny zde nově určuje skladbu, barevné ladění i rukopis malby umocňující magické kouzlo přírodní skutečnosti. Postava, důležitý námětový prvek jeho obrazů, odpovídá nejen touze po vyjádření nově uvědomovaných vztahů člověka a přírodního světa, ale i řešení konkrétního malířského úkolu, kterým bylo bezprostřední ústrojné spojení figurální malby s krajinářskou. Hudeček, zahleděný do světa přírody, uchvácený světelnými a barevnými senzacemi svěže vnímané krajiny, dospívá v letech kolem roku 1900 k neobyčejně emotivním malbám, které všechna smyslová vzrušení pojednávají jako prostorové vztahy plochy barevných skvrn s konstruktivními formami stromů, říčních břehů, hrází a kopců. Toto ztvárnění emotivně vzrušeného vnímání krajiny nalézá v konstrukci i námětech prvky symbolického vyjádření. Osamělé postavy, zrcadlení světel na hladinách rybníků a potoků, náměty krajin zalitých rozptýleným světlem soumraků posunují Hudečkovo dílo až do blízkosti symbolismu. Toto přiblížení vyniká zvláště tam, kde se otevírají široké obzory a vystupují magické formy atmosféry krajiny. Impresívní citlivost, pronikající do nekonečných prostorů přírodního dění, nachází v konstrukci tvarů a obrazů prvky, přinášející do proudu emocí rytmy, jimiž jeho malba nabývala výrazu hudebního znění. Sledujeme-li vývoj díla Otakara Lebedy, pak se nám jeho cesta spojování vjemů skutečnosti s hudebním zněním barev a tvarů zdá strmější o dynamickou expresívnost malíře, tragicky vyhrocujícího sepětí tvůrčích a životních problémů.
Pojetí krajiny ve vývoji českého umění přelomu století se stalo jednou z nejdůležitějších tvůrčích

otázek, v níž krystalizovalo jeho nové směřování. V poezii, která měla v českém umění tehdy zvláštní postavení, začal tento proces, jak již bylo řečeno, dříve než v malířství v citově neokázalé, a bezelstné poezii Antonína Sovy. Jeho tvorba je snad ze všech projevů nejblíže jádru českého umění, charakteristického otevřeností a smyslovostí. Všechny tvůrčí otázky jsou zde chápány jako otázky otevřené životní reflexe, kde krajina vystupuje jako prostor, v němž se prolínají žité i protrpěné touhy a zápasy. Od Realistických slok (1890) a Květů intimních nálad (1891) přes Zlomenou duši (1896) a Vybouřené smutky (1897) až k Lyrice lásky a života (1907) rozvíjelo se Sovovo dílo devadesátých let a počátku 20. století v jednom proudu civilizační a přírodní lyriky, v němž ve vývojových proměnách člověka a básníka vystupovala jednou více smyslová reflexe přírodního světa, podruhé společenská a osobní, aniž by se tyto dvě oblasti dějinného a přírodního světa mohly od sebe vzdálit. V neustálých proměnách melancholie a vzdoru, splínu a zápasu nacházelo tehdy téma krajiny v českém umění a kulturním životě Prahy nový význam.

Vidění a vyjádření vztahu člověka k přírodě se vymaňovalo z tradičních schémat. Tak, jak přestávaly platit až ke kulisovitosti vyprázdněné způsoby klasicistního a romantického krajinářství, ztrácely svůj smysl i tradiční formy veršové. Právě vůči otevírající se struktuře přírodního světa, který byl ještě v Sovových Realistických slokách a Květech intimních nálad v napětí s tradiční formou básnickou — sonetem, v napětí, které podtrhovalo stav nerovnosti této poezie, dochází v procesu zautentičnění Sovova vidění a vyjadřování k postupnému uvolňování klasické formy sonetové. Je to patrné ve sbírce Soucit i vzdor (1894) i v následujících sbírkách, kde dochází k uplatnění volného verše. Ten byl u Sovy spjat s protestním tvůrčím a společenským zideověním jeho poezie v druhé polovině devadesátých let. Názorně to vyjadřují verše Zlomené duše:

„Já, nespokojený buřič, slyším již umírat poesii,
vztekle rozbíjím ještě kadluby, v nichž cítím zvetšelé formy,
ať volně teče kov můj žhavý na lebky hlupáků."[139]

[139] A. Sova, Zlomená duše, Praha 1896

Uvolněním verše se Sovův zájem o hudební znění poezie neztratil. Rytmus básnické řeči se jen úžeji spojoval s konkrétními proměnami a zvraty zápasů básníkova života. Jestliže počátkem devadesátých let se rozvíjela Sovova poezie v sugestivních verších, které jasnou formou dávaly neurčitým melancholickým náladám krajinných námětů magickou působivost, nabývala hudebnost v pozdějším Sovově díle devadesátých let konkrétnější charakter. Pro srovnání připomeňme jen závěrečné čtyřverší charakteristické krajinářské Sovovy básně Olše z počátku devadesátých let ze sbírky Květy intimních nálad. Po předcházejících strofách této básně, v nichž vyznívala melancholie podvečerní krajiny, se v její významové konkretizaci na konci básně uplatnila výrazně vizuální představa, dovedená až ke kaligrafickému ztvárnění zážitku.

„V třtinách sluka, černý bod,
čeřila jen vlny vod,
a v mé duši také tak
bloudil zlatých snění pták . . ."[140]

[140] A. Sova, Květy intimních nálad, Praha 1891

Po několika letech Sova ve Vybouřených smutcích reflektoval své obrazy krajin a celou svou předcházející poezii:

„Kdys touhou jsem umíral, aby můj zpěv zněl ospalým údolím,
táh výškami s orly a zvečera v samotách hasnul,
by dítě i žena i muž v něm cítili vzkypělý život
dnů vzácných, jež stvořit by mohly ostrovy nejblaženějších.
V mém zpěvu však, v nejnižších strunách bolestí zazněly bouře,
že bytosti dole se chvěly jak zraněná zvířata smutkem
. . .
mé zahrady zůstaly zamčeny
a květy neutrženy a louky nepošlapány,
vždy čerstvě, vždy s jasným a podzimním, vysokým, světelným nebem."[141]

[141] A. Sova, Vybouřené smutky, Praha 1897

235 Max Švabinský, Splynutí duší, 1897, kresba perem na papíře, 72,5 × 49. MG, Brno.
Kresba převádí do jemného přediva kreslených linií symbolické vyobrazení muže a ženy stejnojmenné olejomalby z roku 1896. V těchto dílech Max Švabinský vytvořil výstižný obraz nastupující tvůrčí generace druhé poloviny devadesátých let, zaujaté psychickými stavy a otázkami života.

235

236 Max Švabinský, Rodinova inspirace, 1902, kresba uhlem na kartónu, 132× 96. Soukromá sbírka.
Návrh na plakát Rodinovy výstavy v Praze se stal programovým dílem českého symbolismu.

237 Bohumil Kafka, Somnambula, 1906, bronz, v. 81,5. NG, Praha.
Od Pirnerovy Somnambuly z roku 1886 až k Náměsíčníku Jana Zrzavého (1913) vede v českém umění nit motivů tajemného života ve spánku. V Kafkově Somnambule vratká chůze náměsíčné inspirovala sochaře k výrazu vratkosti vztahů psychických a fyzických sil člověka.

236

237

238 František Tavík Šimon, Oči vidící a oči viděné, 1900, lept, 10× 20. MG, Brno.
Vzájemným pohledem milenců Šimon vyjádřil vztahy vnějšího zahledění a vnitřního zření, které se staly podstatnou částí poetiky českého symbolismu.

239 Josef Váchal, Po smrti, 1909, barevný lept, 20× 27,8. Památník národního písemnictví, Praha.
Zatímco dekadenci byla smrt provokujícím tématem zoufalého společenského protestu, stala se zde námětem představ o kontinuitě duševního života a setkání ztracených existencí. V těchto motivech Váchal objevoval nové možnosti uplatnění své niterné představivosti.

240 Ladislav Šaloun, Siréna, 1904, sádra, v. 29,5. Soukromá sbírka.

241 František Tavík Šimon, Polibek, olej na plátně, 53× 46. Oblastní galerie, Roudnice nad Labem.

238

239

240

241

242 František Bílek, Žal (náhrobek Václava Beneše Třebízského), 1908—1909, pískovec, nadživotní velikost. Vyšehradský hřbitov.
Třebízského náhrobek pojal Bílek jako zobrazení tvůrčí osobnosti, která v sobě rozpoznává organický pohyb tvůrčího života. Čárkový rukopis opracování sochy vyhrocuje vnitřní napětí symbolického zobrazení. Na jedné straně směřuje ke grafickému výrazu, na druhé straně jej podobnost s organickou strukturou kůry stromu vřazuje do přírodních souvislostí.

243 František Bílek, Studie tvůrčího pohybu, 1900, kresba uhlem a křídou na papíře, 60× 47. Soukromá sbírka.

244 Josef Váchal, ilustrace z knihy Jakuba Demla, Hrad smrti, 1912. UPM, Praha.

242

243

244

245

246

247

245 Jan Konůpek, Procitnutí jara, 1910, lept, 19,5× 9,6. MG, Brno.
Grafický list z řady zobrazení duševních stavů, v nichž Konůpek sledoval v gestu figury a jejím ornamentickém zobrazení kosmologické souvislosti psychického života.

246 František Kobliha, Pozdě k ránu, 1909, uhel na papíře, 32× 24. NG, Praha.
Kresba uplatňuje motiv grafického cyklu inspirovaného stejnojmennou básnickou sbírkou Karla Hlaváčka.

247 Jan Štursa, Apassionata, 1906, vápenec, v. 22,5. NG, Praha.

248 Stanislav Sucharda, Podobizna Vlasty Zindlové, 1911, bronz, v. 50. NG, Praha.

248

249 Vojtěch Preissig, Děvče v rododendronech, 1900, barevný lept s akvatintou, 36× 50. Soukromá sbírka.

250 Vojtěch Preissig, Dívka s květy, 1898 až 1900, barevný lept s akvatintou, 8× 11. Soukromá sbírka.

Smyslové dotýkání světa přírody se stalo charakteristickým motivem Preissigových grafik a kreseb. V arabeskách tvarů, v souhře barevných tónů a struktur tisku Preissig objevoval výtvarné ekvivalenty světelných a barevných, zvukových i hmatových vjemů krás přírody, viděných v obrazech dívčího těla, rostliny a krajiny.

249

250

251 Antonín Hudeček, Podzimní večer, 1901, olej na plátně, 100× 120. NG, Praha.

252 Jakub Schikaneder, Krajina, kolem 1900, olej na plátně, 39,8× 60. NG, Praha.

253 Jan Preisler, Obraz z většího cyklu, 1902, olej na plátně, 102,5× 157. NG, Praha.

254 Jan Preisler, Milenci, 1905, olej na plátně, 60× 74. ZG, Plzeň.
Obraz patří do řady studií k stejnojmenným dílům z let 1905—1906, v nichž se malíř dobíral bezprostřednějšího vyjádření svého životního tématu.

251

252

253

254

255

256

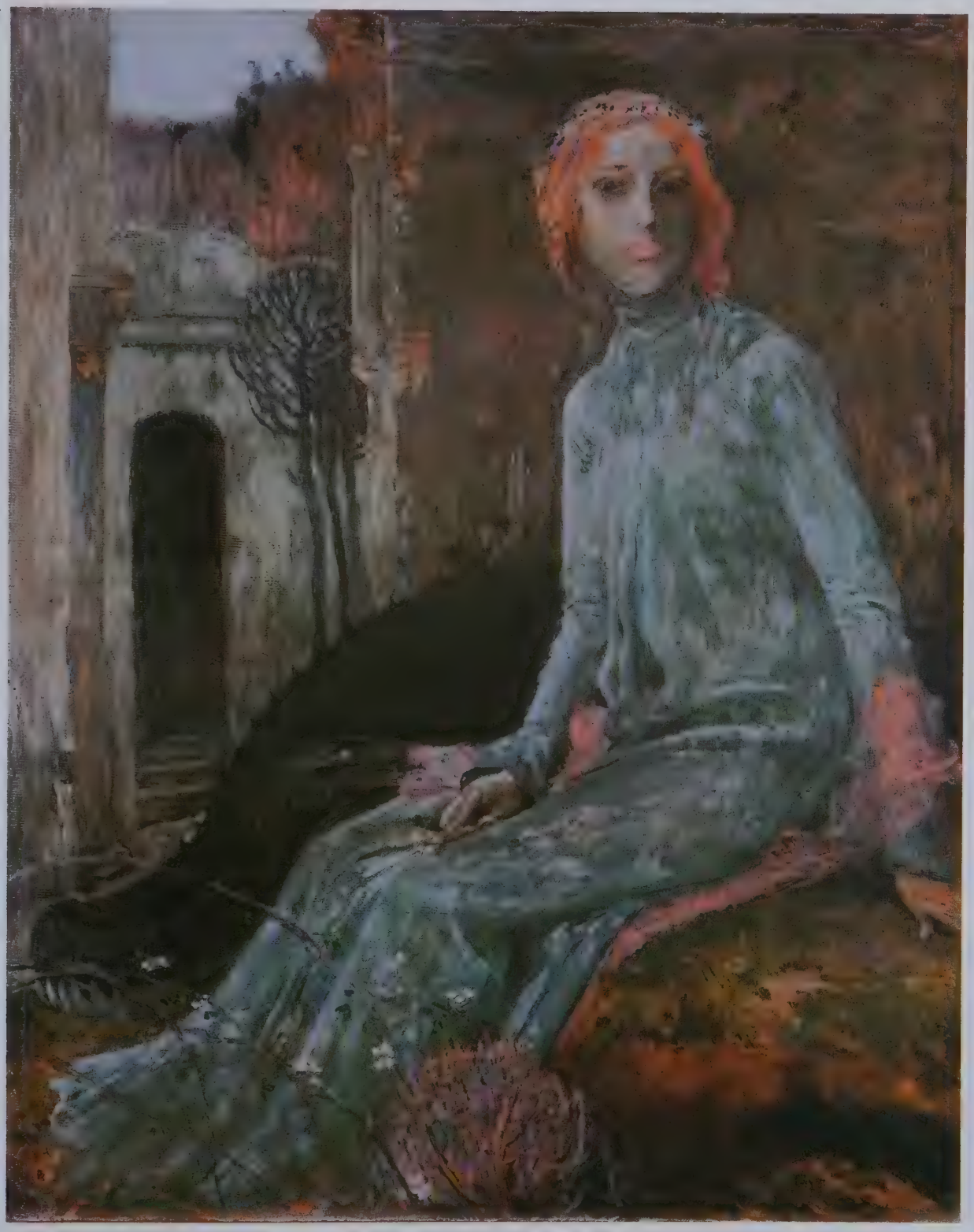
255 Jan Preisler, Žena u Černého jezera, 1905, olej na plátně, 40,7× 63,5. MG, Brno.

256 Jan Preisler, Leda s labutí, 1908, olej na plátně, 76,5× 96. Galerie výtvarného umění, Ostrava.

257 Jan Preisler, Pohádka, 1902, olej na plátně, 101,5× 79. Galerie výtvarného umění, Ostrava.

Obrazy dokládají rozsah námětů a témat Preislerovy malířské syntézy, sahající od lyrického snění přes erotické motivy až ke smyslovým prožitkům předznamenaným symbolickými vizemi lásky a touhy.

257



258 Antonín Hudeček, Jaro, 1898—1900, olej na plátně. Soukromá sbírka.
Jedná se patrně o dlouho nezvěstný obraz vystavený na výstavě SVU Mánes roku 1900, námětově korespondující se stejnojmenným dílem Jana Preislera. I zde téma obrazu tvoří niterný prožitek světa v reflexi čerstvě viděné jarní krajiny.

259 Otakar Lebeda, Podzim, 1897, syntonas, lepenka, 71 × 106. Galerie výtvarného umění, Ostrava.
Intenzívní barevnost temperové malířské techniky odpovídala Lebedovu psychickému pojetí malby, směřující od impresívního malířského vidění krajiny jako jevu světla a barvy k niterné expresi. Obdobně přecházela i Hudečkova tvorba k syntéze lyrické nálady večerních krajin s psychickými stavy naléhavých smyslových vjemů, tlumočených souzvuky barev.

258

259

260 Miloš Jiránek, Čtenářka, 1908, olej na plátně, 135,5× 110. NG, Praha.
Prvkem intenzívního vjemu přírody bylo Jiránkovi impresionismem inspirované chápání světla.

260

261 Miloš Jiránek, Dáma se slunečníkem, 1909, olej na plátně, 90× 66. Oblastní galerie, Litoměřice.
Obraz s charakteristickým Jiránkovým námětem ženy v bílém spadá do hledání syntetického pojetí malby.

261

262 *Antonín Slavíček, Loubí v zahradě, 1907, olej na plátně, 92× 100,5. NG, Praha.*

Motiv postavy a krajiny, charakteristický pro české malířství přelomu století, nalezl v podání Slavíčkovy impresívní malby význam nové celistvosti. Žánrový motiv dívky kráčející loubím zahradní besídky se stal malířským tématem vztahů postavy, země, rostlin, vzduchu, viděných jako prostor kolujících barevných a světelných energií.

262

263

263 264 Jan Štursa, Puberta, 1905, bronz, v. 83, NG, Praha.
Symbolistně laděný motiv bolestného mládí Štursa pojal jako téma nového uplatnění smyslovosti sochařského projevu. Přes rodinovskou inspiraci sochař nově směřoval k soustředěnému výrazu psychiky lidské postavy, symbolizující zde život nejmladší tvůrčí generace českého umění kolem roku 1900.

265 Stanislav Sucharda, hlava alegorické postavy Vlasti z pomníku Františka Palackého, bronz.

266 Stanislav Sucharda, Bílá hora, alegorie národní tragédie, bronz.
Dva z významově nejdůležitějších bodů pomníku: vítězství vlasti a její tragédie na Bílé hoře. Sucharda sám ve svém výkladu plastiky tyto polarity spojoval ve snaze vystihnout osobností historika charakter národa. „Palackému často bylo vytýkáno příliš nadšení, příliš ideálů, a zatím — ubozí všichni, kteří nechápou — že to je jediné, co člověka vede k vrcholnému cíli. Věřím, že jediné láska, silná láska dá možnosti obsáhnout víc, než je člověku s lidskými schopnostmi možno, a to, že Palacký nadšeně miloval a nadšeně nenáviděl — a že prochvěl poctivým tím citem svoje životní dílo, to právě ho nese nade vším všedním, běžným obzorem a zasvěcuje jeho práci věčné kráse . . . Miloval naši povahu a toužil jejím mocným osvětlením povznést naše zesláblé národní sebevědomí. Nic rušivého nechtěl přičlenit svému volání. Cítil příliš, že komplikovaná duše národa, ta duše plná odstínů a půltónů, by lehko zbloudila . . . Nevěřil ještě, že by vysílený a znavený národ čerpal zdravě z vlastní negace. — Bílá hora byla pro něho ranou. — Položil jsem svoji Bílou horu, bolestné zasnění našeho bytí, nejhloub. Je to zoufalá, těžká mdloba národa . . . A přece od ní prýští zdroj života sám, zdroj lásky k rodné krvi, zdroj touhy a nadšení rozbouřit ji do plného vření z těžkých, matných mrákot — tak jako z ní vyrostla i Palackému touha budit národ . . .“

264

265

266

267 268 *Stanislav Sucharda, Pomník Františka Palackého, 1897—1912, Palackého nám., Nové Město.*
Sucharda řešil pomník ve spolupráci s architektem Aloisem Dryákem jako exedru obklopující sedící postavu F. Palackého, jedinou žulovou plastiku sousoší. Vydutý prostor pomníku a jeho výšková členitost umožnily dramatický vývin bronzových plastik. Jejich námětem jsou děje národního osudu a mýtu. Boční křídla pomníku ukončují skupiny alegorií Útisku a Vzdoru. Hlavní dějové motivy jsou soustředěny do střední skupiny za postavu Historika. Nad ležící postavou alegorizující Bílou horu do prostoru vybíhá letící socha Politika, nad ní závěrečné sousoší Vítězící vlasti, za ní skupina Historie vypráví s postavou Vědmy uprostřed, k jejím nohám se přimykají Probuzenci. Provedení pomníku souzní s představami smělých myšlenek obrody národa a jeho lidského, utrpením, nadějemi, citovým patosem i něhou naplněného života. Velkorysý rozvrh a kultivované tvarování architektury pomníku rozvíjí sochařské provedení, impresívního a psychologicky procítěného rukopisu.

267
268

269 Jan Štursa, Humanita, 1912—1913, původně žulové sousoší z Hlávkova mostu (protějšek sousoší Práce), v padesátých letech model odlit do bronzu. NG, Praha.

269

270

270 František Kupka, Podzimní slunce, 1905—1906, olej na plátně, 103× 117. NG, Pra-

271 František Drtikol, Zakloněný akt s jablkem, 1913, fotografie, olejotisk, 26,8× 23,2. UPM, Praha.

272 Jan Štursa, Eva, 1908—1909, bronz, v. 190. NG, Praha.
Mezi náměty umění přelomu století získávaly v době kolem roku 1910 stále větší význam motivy návratu k pramenům evropské kultury i ke kulturám přírodních národů. V letech 1908—1909 se Štursa v návaznosti na dílo Paula Gaugina zabýval biblickým námětem Evy. Stala se mu tématem hlubokého vyznání obdivu a smyslu lidského života.

271

272

273 František Kupka, Voda (Koupající se), 1905—1909, uhel a akvarel na papíře, 22,9× 28,5. NG, Praha.
Kupkova malba vypovídá o generačním okouzlení přírodou a bezprostředních dotycích těla, vody, slunce, vzduchu, rostlin a organismů, ovšem také i o novém chápání skutečnosti jako fyzikálního kontinua, v němž se vnější tvary přírody rozplývají a proměňují ve vlnách hmoty a energií.

274 Josef Váchal, Myšlenky (ilustrace ke knize J. Šimánka Božstva a kulty), 1910, barevný dřevoryt, 11,5× 10,8.

275 Josef Váchal, Hrůza, 1912, barevný dřevoryt, 15× 10.

276 Jan Konůpek, Rezignace, 1910, lept, 12× 9, papír. MG, Brno.

277 František Drtikol, Žena se šňůrou korálů, 1913, fotografie — olejotisk, 26,4× 20. UPM, Praha.

273

274

276

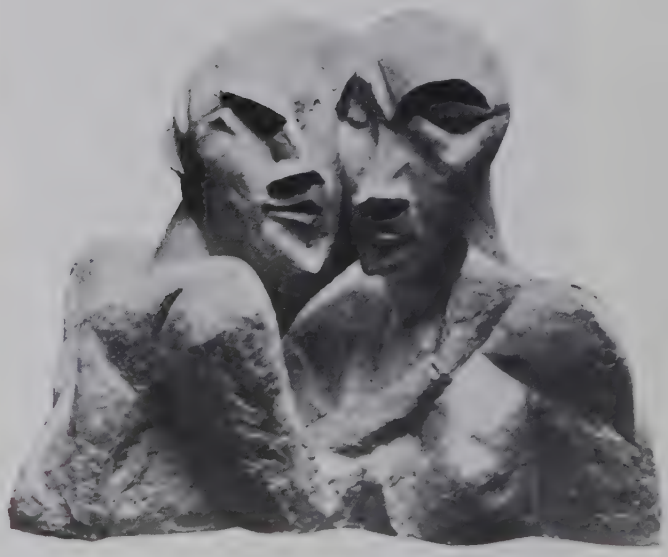
275

277

278

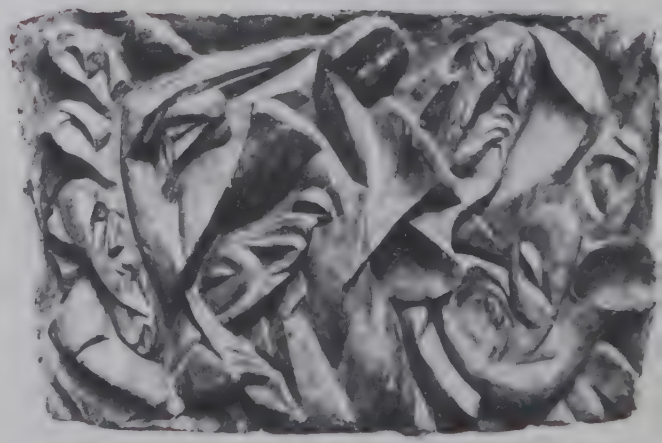
278 Jan Zrzavý, Posedlost (Milenci), 1914, olej na plátně, 44× 32. Galerie výtvarného umění, Ostrava.
Obraz vznikl jako reakce na setkání s mileneckou dvojicí v uličkách staré Prahy. Zrzavý k obrazu poznamenal: „Vypadalo to jako nejrajštější a nejnevinnější láska — ale v barvě mi to vyšlo jako pekelná a chlípná . . .“ Zvrat dojmu z náhodného setkání nalezl v Zrzavého malbě obecnější význam citového prožitku místa a doby.

279 Bohumil Kubišta, Staropražský motiv, 1911, lept, 23,3× 20,4.
Oblíbený motiv pražských pohledů se stal v Kubištově grafice námětem výtvarného vystižení abstraktního řádu předmětné skutečnosti.



280

279



281

280 Otto Gutfreund, Souzvuk, 1911—1912, sádra, nezvěstná plastika uveřejněná v Uměleckém měsíčníku 1913.

281 Otto Gutfreund, Koncert, 1912—1913, sádra, 45× 70. NG, Praha.

282 Otto Gutfreund, Don Quijote, bronz, v. 38. NG, Praha.

283 Otto Gutfreund, Úzkost, 1911, bronz, v. 148. NG, Praha.
Proměnlivý charakter života byl Gutfreundem pochopen jako hlubší a osudovější stav světa, než jak jej vyjadřovaly výtvarné projevy secese založené na plynulé secesní linii. Jak Gutfreund poznamenal, nekonečný rytmus kosmu se člověku zjevuje jen v odlescích smyslových vjemů a rozumových reflexí. Tato nejistota patřila k charakteristickým rysům pražského života. Gutfreundovi se stala tématem modernosti. Souběžně s vývojem malířského expresionismu a kubismu nalezl sochařské vyjádření dynamických vztahů vědomí a psychiky člověka moderní doby.

282

283

284 Jindřich Prucha, Kříž v krajině pod Župandou (Velký pátek), 1911, olej na plátně, 86,5× 99, nezvěstný (publikováno podle monografie J. Kubíčkové, Praha 1941).

Pruchovo dílo patří k vrcholným projevům českého umění počátku 20. století, směřujícím k syntéze citového vnímání života. V obrazech z let 1910—1911 Prucha objevoval psychickou působivost intenzívního barevného tónu a dynamicky úhrnně pojatého tvaru.

284

285 František Kupka, Žlutá škála, 1907 až 1908, olej na plátně, 79× 79. Musée National d'Art Moderne, Paříž.
V tomto Kupkově malířském díle (patrně autoportrétu) se ozvala řada motivů, nově naznačených v Praze a plně již rozvinutých v Paříži. Kupka zde zcela překonal omezení svého vídeňského školení a středoevropské spekulativní myšlenkové tradice. Nalezl prvky bezprostředního vyjádření duchovního smyslu malby, jak o tomto cíli malířství v letech 1910—1913 poznamenal: „Atmosféra díla je více méně duchovním faktorem. V obraze je dosažená namočením plátna do jedné škály barev . . ."

285

286 František Kupka, Sólo hnědé čáry, 1912—1913, olej na plátně, 70× 115. NG, Praha.

287 Vojtěch Preissig, Stromy, 1913—1914, kresba tužkou na papíře, 22× 17. Památník národního písemnictví, Praha.

288 Vojtěch Preissig, Motýl a tkáň, kolem 1910, kvaš na papíře, 25× 30. Soukromá sbírka.

286

287

288

289 František Kupka, Čáry, plochy, hloubka, po 1913, olej na plátně, 108× 108. NG, Praha. Kupkovou a Preissigovou tvorbou vyznělo hledání společného základu moderní kultury v přírodě. Jejich dílo dovršilo vývoj tendencí secesního umění a zároveň otevřelo perspektivy nových tvůrčích možností přesahujících dobu přelomu století.

289

290 Stanislav Sucharda, Ratolest, bronz, detail pomníku Františka Palackého.
Impresívní modelace, tvořící princip ztvárnění monumentálního pomníku, byla v siluetě bronzového sousoší uplatněna jako drobný dekorativní akcent, kolem kterého se rozvíjel a uzavíral obraz naplněného snu o vzkříšení národa a města.

290

Sovova poezie, programově zůstávající otevřená životu, zaznamenávala chvění na půdě vývoje českého umění devadesátých let. Právě v poezii věnované krajině nacházíme autentická svědectví z míst, jimiž se ubíral vývoj českého umění devadesátých let. Vedle ověření hudebních možností verše, mnohde inspirovaného tvorbou Verlainovou, která výrazně zapůsobila na naši poezii, nacházíme v Sovových básních hlaváčkovské vyhranění dekadentní nálady, rozpínající se mezi dezilluzí a sugestivností hudebního znění poezie, jak je tomu například v tomto dvouverší:

„Mé louky teskní vůní mdlou a vody sešeřeny jsou
a přes přívozy stíny jdou a všecko planou je už hrou."[142]

[142] A. Sova, Ještě jednou se vrátíme, Praha 1900 (verše z let 1892—1900)

Tím nejprůkaznějším svědectvím vývoje českého umění jsou básně, v nichž se dotýkají a prolínají smyslové prožitky a představy z viditelného světa v tvarech vysloveně malířských se smyslovými vjemy ze světa zvuků. Vzpomeňme na Largo dlouhých večerů a srovnejme jej s celým souborem námětových okruhů s oblastmi optických problémů jasného znění barev a jejich reflexů či rukopisných prvků malířského projevu, a to ve zcela konkrétních souvislostech člověka, snažícího se najít ve své životní reflexi bezprostřední spojení citu a pravdy.

„Z luk chladné trávy šumí píseň večerní.
Je ticho nesmírné.
Z mlčících sosen prořídlých
žluť západu tak zvolna stéká v tůně potoka,
po šedých balvanech a zvlhlém písku, po kapradí,
po černých vlasech jejích a po těch rukou hebkých,
stínících temně zamyšlený zrak.
. . .
Ó, mlčívali jsme. Proč? Bylo lépe
tak mlčet. Bylo lépe,
a ruku v ruce dívat se na dlouhé večery,
hasnoucí teplo travin cítit, hvězdy potopené
skrz kapradí pod vodou kmitající,
stín černých raků pod písčitým břehem
a zcela ponořeni do samoty zvučící
vzdáleným zvonem, třeskem kosy, osamělým kročejem
a tónem ve výšce se vlnícím,
večerním letem hmyzu, nad vodami visícím
v chomáčích černých na modravém nebi.
. . .
a já se bál jí, úzko bylo mi,
že pouhým echem mojí duše byla její duše,
jež rozbíjí se v bazaltových skalách,
tím echem, které vyvoláš rád jednou
a jež zní prázdně, když se stále stejně ozývá,
dnes, zítra, zítra, dnes, ó, dnes i zítra."[143]

[143] tamtéž (báseň Largo dlouhých večerů)

Sovova poezie zůstávala daleko za rámec devadesátých let věrná principům vidění mnohotvárného a mnohoznačného života. Jestliže v Básníkovu Jaru, sbírce z počátku dvacátých let, napsal Sova verš „já nikdy nechci dohotoven být", pak zde potvrzuje starší základ svého uměleckého projevu a životního názoru, patřícího však nejen k zmíněnému staršímu dílu básníkovu, ale i k charakteru a osudu českého malířství generace Slavíčkovy, Lebedovy, Jiránkovy. Každé z jmen těchto malířů znamená do důsledků ztotožněný tvůrčí a životní osud, v němž nikde nehrálo umění roli útěchy před životní skutečností, nýbrž jejího autentického ztotožnění s problémy tvůrčími.
Sledujeme-li vývoj tématu člověka v krajině odpovídající novému utváření vztahu člověka a světa, pak se v tomto převratném vývoji nevyhneme jménu tvůrce, který směřoval k nové životní jedno-

tě nejprogramověji: ke jménu F. X. Šaldy. Již na počátku devadesátých let byl Šalda vedle Schauera nejvýraznějším kritikem dobových tendencí umění, které člověka sice přibližovaly konkrétní realitě, věcem, událostem, ale vzdalovaly ho celku, smyslu světa. Problém krize soudobé kultury Šalda viděl jako krizi, která má svůj výraz v naturalistickém, zlomkovitém umění. Proti tomuto umění vystoupil již roku 1892 s programem nazvaným Syntetism v novém umění.[144] „Mann muss früher Chaos in sich haben um einen tanzenden Stern gebären zu können, stojí v Zarathustrovi. A ten chaos, ta hvězdná mlžina, slitá, vířivá, tísnivá masa, z které má vytančit zapálená čerstvá planeta — to je v Syntetismu."[145] Tak Šalda vysvětloval v dopise Růženě Svobodové svůj program, který vznikl současně s Březinovým úsilím o novou jednotu symbolického básnického projevu. Šalda, třebaže se stal mluvčím celé generace, směřoval za dekadenci a symbolismus, který chápal v pluralitním smyslu záběru jeho životního pohledu a uplatňoval jeho snahu o rozvinutí systémovosti umění směrem k obsažení duchovního a hmotného světa. Rozpoznával hodnoty niterně založeného umění a snažil se je včlenit do základu nově se tvořícího umění. Široký základ společenských problémů byl Šaldovi cílem, i když jej uváděl v době rozvětvujícího se umění do situací, v nichž mnohdy vedle svého stále rostoucího vlivu působil pro svou otevřenost i jako osobnost eklektická, kolísající a příliš životem unášená.

[144] F. X. Šalda, Syntetism, Juvenilie I, 1925

[145] Dopis R. Svobodové z 16. 4. 1893, Literární archiv Památníku nár. písemnictví, viz J. Janáčková, Na okraj Šaldova Syntetismu, Acta universitatis Carolinae — Philologica 1—3, 1967, s. 227

Touha po jednotě a plnosti života naplňovala Šaldovo dílo v duchu charakteristickém pro vývoj výrazného proudu českého umění přelomu století, v němž vztah člověka a krajiny, člověka a celého přírodního prostředí se stával jedním z nejvýraznějších témat. Jako se nově otevírala šíře pohledů na přírodu v soudobém umění, a ovšem i ve vědě, zůstávalo otevřeno Šaldovo chápání jednoty uměleckého projevu. Nebyla to jednota statická. Měly v ní své uplatnění primární síly a stavy uměleckého tvoření, bezprostřední smyslové prožitky, tvůrčí instinkty a intuice. V labyrintu světa se stalo přimknutí k dramatickému a měnivému životu pevnější půdou pro přimknutí k omezeným pravdám, teoriím a filozofickým postulátům. „Život je chvění, rytmus, tok, pohyb . . . Chvění světelných vln, věčný tok duše a krve. Není dokonalosti, není hotovosti. Ale je víc: radost možnosti růstu, nekonečné, neobmezené možnosti." [146] Tak Šalda definoval bezprostřední stav lidské existence, uvědomující si souvislost s děním přírodní skutečnosti.

[146] tamtéž, s. 236

Nové otevření tvůrčího vědomí vůči přírodě bylo základní událostí ve vývoji českého umění, bylo úchvatným dílem generace devadesátých let. K tématu souznění člověka a světa, spojení nervů s tkáněmi přírodních struktur, s barvami a světly bodů a ploch obrazů, s modelací soch, s pohledy, které ve větvích, oblacích a vodách objevovala fotografie, ke všemu tomu směřovala generace devadesátých let v naději, že objeví nejpřirozenější místo člověka v konkrétním světě, v krajině i civilizaci, v přítomné chvíli i v dějinách.

K syntéze zkušenosti a představy, života žitého i sněného, organizovaného i živelného se umění snažilo dobrat autentickým využitím všech dobových tvůrčích prostředků naturalistickým viděním počínaje, impresionistickým vnímáním, symbolickým a ornamentálním vyjadřováním konče. „Mám-li říci nejstručněji a nejnázorněji, v čem se liší dnešní estetický cit nového umění od estetického citu staršího umění z generace našich dědů, v čem jest jinak organisován, mohu odpovědět jen tak: v tom, že zvolna ale jistě mizí rozpor mezi snem a životem, mezi pravdou a krásou, nebem a zemí, mezi poesií a zdravím, mezi fantasií a logikou, že jest jednotnější a organičtější, že žije z vyšší syntézy a překlenuje většími oblouky a hudebnějšími akordy větší plochy života."[147] K této jednotě směřovaly všechny projevy umění. Vedle poezie a hudby, těchto oborů od romantismu považovaných za esenci veškerého umění, se v duchu syntézy umění a života proměňovalo a rozvíjelo do mimořádného projevu, jedinečného v celém evropském umění kolem roku 1900, české sochařství. V sochařství se nové vnímání světa uplatňovalo především prostřednictvím nového hodnocení tématu těla. Destrukce konvenčního uzavřeného pojmu lidského aktu, jak ho přinášel akademismus, které jsme si všimli v souvislosti s otázkami naturalismu a determinismu, otevřela nový koncept sochařského tvaru vzhledem k prostoru, k přírodě a kosmu.

[147] F. X. Šalda, Boje o zítřek, 1905, s. 103

Cestu českého sochařství přelomu století přes veškerou objevnost děl jeho generačních tvůrců do značné míry svým vlivem usměrňoval i opanoval umělec patřící k největším v českém umění 19. století, Josef Václav Myslbek. Jeho dílo nalezlo široký společenský ohlas, protože se v něm vy-

rovnaly romantické a klasicistní, stejně jako osobité české a evropské prvky dobového umění. Myslbekova tvorba navázala vztahy s francouzským sochařstvím již od konce sedmdesátých let a dotkla se tak myšlenek nového pohybu a výrazu sochařského tvaru. Od zmíněných sousoší Palackého mostu přes symbolistní plastiku Labutí zpěv až k sérii děl věnovaných alegorii hudby nacházíme u tohoto sochaře motivy, které melodičností pohybu hmoty i gesta zobrazených těl, stejně jako modelací povrchu sochy, se projevují jako motivy hudební. Pro Myslbeka byl tvar utvářený jako hudební syntéza jasné konstrukce a působivé emoce ideálem. Sochař označil hudbu jako jednu z nejvyšších výšin, jakých dosahuje umění.[148] Díly, v nichž se v živém detailu i dekorativním obrysu projevovaly hudebně znějící prvky, jak tomu je zejména v pojetí drapérie, Myslbek otevíral prostory nových možností sochařského projevu. Pojetí výtvarného projevu jako hudební struktury se u něho objevovalo všude tam, kde lidská postava měla vyjádřit cosi hlubšího a tajemnějšího, než byly konvenční názory a ideály.

[148] J. V. Myslbek, Korespondence, Praha 1960, s. 187

Problém zduchovnění a citového prohloubení výtvarného projevu byl však v novém vývoji českého umění, a zejména sochařství, plně spojen až s tvorbou generace SVU Mánes. Sochaři této generace odpověděli na novou vlnu citlivosti nejprve romantickým sentimentalismem se silnými vztahy k motivům lidové slovesnosti a hudby. Výrazným příkladem je Suchardova Ukolébavka z roku 1892. Forma, kterou mladí sochaři nalézali v tradičních podobách sochařského projevu, nemohla však vystačit pro uvolňující se proud nové výtvarné senzibility. Radikální vstup Bílkův na scénu českého výtvarného umění ukázal nové možnosti a vztahy duchovně založeného sochařského projevu ostře vnímajícího fenomenalitu světa, ovšem v rovině mimořádně osobité a výrazně ideově zaměřené.

To, co českému výtvarnému umění scházelo, byla nová forma obecně přijatelného senzuálního pojetí lidské postavy. Tuto polohu pražskému uměleckému prostředí odkryl až francouzský sochař Auguste Rodin. Roku 1902 byla v novém pavilónu SVU Mánes uspořádána rozsáhlá výstava Rodinových plastik, která podstatně ovlivnila vývoj českého sochařství. Prostřednictvím Rodina, schopného nalézt v lidském těle téma strhující organičnosti, pohybové dynamičnosti a psychologické expresívnosti, mohlo české sochařství, dosud zajaté kolísáním mezi přísnou stavebností a lyrickou citovostí, najít kontinuitu s vlastní barokní tradicí, s oním niterným pojetím smyslových možností utváření a působení plastického tvaru sochy. Sucharda, který recenzoval výstavu na stránkách Volných směrů, vyzdvihl Rodinův smysl pro lidskou vášeň: „. . . pro ty obrazy lásky a bolesti, zoufalství a naděje, odříkání a pohrdání, které tělem člověka zmítají“.[149] To bylo nejživější místo české interpretace Rodinovy plastiky i dobového problému nového pojetí sochy.

[149] S. Sucharda, Sochař Rodin, Volné směry, roč. V/1901, s. 145

Vlastní řeč sochařského projevu byla objevována cestou uplatnění prvků niterného života v široce společensky založeném kontextu vývoje českého umění. Vnitřní duchovní život člověka se zde stával dominantou volně pojatého figurálního sochařského tvaru, bohatého v obrysu i lokální modelaci. Citové pronikání do utváření hmoty sochy bylo víc než jen podobou impresionismu; uplatňovaly se v něm nové prvky individuálního i společenského existenčního vědomí nové formy symbolického uměleckého vyjádření. Na jedné straně se socha stávala v objemu a povrchu čímsi stejně proměnlivým jako její inspirace, živá přírodní forma, na druhé straně ustupovala alegorická doslovnost jejího obsahu náznaku, vzdalujícímu se věcnému chápání uměleckého sdělení ve prospěch intuitivního a imaginativního poznání. V tomto živém proudu uměleckého myšlení a vyjadřování, které v českém sochařství uváděli po příkladu Rodinově do souvislostí s místní tvorbou sochaři Josef Mařatka, Ladislav Šaloun, Stanislav Sucharda, Bohumil Kafka a po svém i František Bílek, a ve svých časných dílech také Jan Štursa a Otakar Španiel, se přirozeně uplatňovaly prvotní dispozice lidského vnímání a elementární procesy uměleckého vyjadřování, které v souvislosti s Rodinem nazval Šalda mateřštinou umění. Není proto náhodné, že sochařství dokázalo nejústrojněji vyjádřit v nové řeči široce společensky zakotvené sny a představy českého života doby přelomu století. Zatímco malířství přecházelo od intimního rámce závěsného obrazu k monumentálním projevům jen se značnými ztrátami autentických uměleckých hodnot, uplatnilo sochařství nové estetické cítění i v monumentálních dílech s plným využitím svých uměleckých možností.

V pražské veřejné plastice, kterou umění přelomu století vrcholí, nalezla společenská poptávka rezonance s myšlením dobové umělecké avantgardy v námětech význačných osobností českých dějin. Postavou, která symbolizovala národní etický ideál protikladný krizové současnosti, době nejasných kritérií a hodnot, byl Jan Hus. Vnější ideový rámec historického oživení jeho významu doprovázely důvody a motivy specificky umělecké, v nichž představa Jana Husa, člověka celou bytostí hájícího své vnitřní přesvědčení, nalézala rezonance s autostylizačními představami českého umělce přelomu století. Hus byl námětem, pro jehož pojetí nebyl rozhodující historický detail a věcnost sochařského vyjádření, ale jeho emotivnost.

Nejexpresívnějším pojetím Husovy postavy, v němž se uplatnila dobová představa o duchovním smyslu lidské existence, byla socha Jana Husa, kterou roku 1901 vytvořil František Bílek. Zatímco již v předcházející kapitole bylo připomenuto její místo v niterném symbolickém proudu českého umění, všímáme si jí zde v souvislostech toho utváření českého umění přelomu století, v němž se objevené niterné principy života promítly do řeči sochařského projevu tematicky spojovaného s nejvíce společenskotvorným okruhem uměleckého vyjádření poezií a hudbou. Niterný patos individuálně pojaté Bílkovy sochy přejal a postupně naplňoval v projektu monumentálního pražského sousoší Ladislav Šaloun. V Šalounově interpretaci, která se zásadně proměňovala během přípravy pomníku od naturalistického historického obrazu směrem k volné historické vizi, je Hus osudovou bytostí českých dějin. Je to postava niterného patosu, vnitřní, duchovní monumentality. Kolem ní, ve vlnách proměnlivého terénu sousoší vystupují skupiny lidu představujícího osudy českého národa. Význam utváření tohoto díla je patrný v souvislosti s pojetím sochařského projevu jako způsobu ztvárnění proudu niterné představivosti a citovosti. V tomto Šalounově díle se nejvíce uplatnila volná modelace sledující citovou představu sochaře. Celé sousoší se proměnilo v nekonečné vlny tvarů, světel a stínů vyvolávajících dojem živé hmoty organizované tvůrčími silami analogickými smyslu hrdinného postoje středověkého myslitele. Pomník Jana Husa, který vznikal v letech 1900—1915, je jedním z mezních děl dionýského chápání emotivního oživení hmoty sochařským projevem v českém secesním umění.

Chápání lidské postavy jako základního tématu emotivně pojatého sochařského projevu živé modelace zůstalo ve středu české secesní plastiky. Dokazují to názorně i Bílkovy práce jinde vyhraněného lineárního rukopisu, hliněné sochy a modely zanechané v syrovém stavu či vypálené jako terakota. Tento materiál vedl i Bílka, jinde směřujícího více k rukopisu, v němž se uplatnily jeho výrazné duchovně kritické prvky grafického projevu, k vizím úchvatného životního proudu, jako je tomu v návrhu pro Zeyerův pražský pomník z roku 1900 či v plastice Tanec kolem zlatého telete z roku 1902.

K apollinskému křídlu citově euforického secesního projevu patří druhé největší sochařské dílo secesní Prahy, sousoší Františka Palackého od Stanislava Suchardy. Geneze Suchardovy práce je neodmyslitelná od příkladu Rodinova i celé proměny duchovního klimatu Prahy devadesátých let. Zatímco Suchardova Ukolébavka téměř poklesle navazovala na idealizující tendence akademického sochařství, projevilo se v jeho dílech z doby po roce 1900 poučení klasickým sochařským projevem, uplatněné v souvislosti živého a dynamického pojetí sochy, jejího povrchu i jejího prostorového vývinu. Projev, vycházející z klasicizujícího sochařství charakteristického respektem k plně vyvinutému uzavřenému objemu, nebyl schopný zprostředkovat nerovnost a hloubku dobového cítění a vnímání. Sucharda se vyrovnával s omezeními svého východiska dvojím způsobem. Hledal nové vztahy a nový rytmus jednotlivých uzavřených tvarů, aby zároveň postupně doceňoval vlastní prvek emotivního prostorového projevu — plochu. V reliéfu především nalézal místo pro uplatnění svého jedinečného modelérského talentu vnímajícího plastický tvar, který zachycoval světelnými prostředky — modelací rozrušenou plochou. Palackého pomník, nejmonumentálnější Suchardův projev, je klíčovým dílem vývoje tohoto sochaře i úhelným dílem českého sochařství přelomu století, do něhož se bohatou měrou promítly jak klasicizující tradice, tak i nové umělecké představy. Sucharda pochopil námět Palackého jako téma historické reflexe národa v čase, ve vrstvách minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Toto široké pojetí značně odvádělo od tradičně chápaného pomníku, v němž byla pozornost soustřeďována téměř výhradně jen k portré-

tu postavy, které byl věnován. Sucharda ve spolupráci s architektem Aloisem Dryákem navrhl pomník jako do prostoru otevřenou monumentální plastiku, do jejíhož základu, žulového jádra sochy, je začleněna figura historika národa. Vše sochařsky náročné dokončuje pohyb konkávně vyduté hmoty architektury pomníku: ve středu je to nejvýše postavená skupina figur, spirálově vyvinutá do výše až k postavě Viktorie, po stranách, na křídlech architektury pomníku, jsou to opozitní náměty národního boje — skupina představující Útlak proti skupině představující Vzdor. Tyto plastiky dokončující pomník v obryse jsou provedeny v bronzu. Zde se uplatnily nové podněty expresívní modelace v souvislostech celého malebně melodického pojetí figurálních skupin, spojených plynulými liniemi těl a drapérií. Drapérie, jejíž jedinečnou melodickou modelaci Sucharda převzal od Myslbeka, uplatnil sám s daleko větší citovou expresívností, než si to mohl dovolit klasik českého sochařství. Drapérie je jedním ze sochařských motivů, na kterém je nejnázorněji patrný ústrojný vývoj ornamentálních forem.

Sousoší Palackého pomníku sceluje námětově široce založený projekt v syntetické umělecké dílo, snažící se ztvárnit mnohohlasný život. Jednotlivé části se sice námětově člení a tvarově odlišují podle spolupráce Suchardy s Josefem Mařatkou, aniž by se však narušila organičnost celého Suchardova díla. Tato podoba uplatnění syntetických motivů byla nejcharakterističtější podobou české secese, hledající spojitosti mezi individuálně žijícím člověkem a společností, tak jak to vyžadoval námět oslavy historika, jedince, který smysl svého života věnoval otázce pochopení smyslu života národa.

Těmito monumentálními sousošími vrcholilo dílo generace. Jejich provedení si vyžádalo dobu delší než jedno desetiletí, jež ukázala hranice možností jejich cesty k sjednocování života a umění. Právě široký rámec souvislostí, které umění chtělo překlenout, a všeobecnost myšlenek, které se snažilo vyjádřit, nakonec oslabovalo bezprostřední pronikání života do struktury umělecké tvorby. Základní devíza umění této generace, větší přiblížení k životu, se vůči rychle a dramaticky se měnící skutečnosti objevovala jen jako snažení omezené na zkušenosti, dojmy a touhy viděné jakoby z povrchu skutečnosti. Dílo této generace bylo však dostatečně mnohotvárné a otevřené, aby novému vývoji poskytlo vlastní, ještě ne plně rozvinuté myšlenky a metody. V rámci širokého proudu umění generace se nově uplatňovaly již dříve započaté tendence, jako byl zájem o ornament a geometrickou formu či o psychologické prvky výrazu výtvarného i slovesného projevu. Právě bezprostřední uplatnění podstatných stránek lidského nitra a objevování elementárních struktur uměleckého vyjádření, jeho intenzívních rytmických, tvarových, barevných hodnot, začaly rozrušovat rámec syntézy, ke které generace devadesátých let směřovala. I citovost, tento konstantní pojem českého umění, přecházela, jako tomu bylo například v díle Jana Štursy, od rozechvění, od euforických i teskných impresí k základním hodnotám a motivům lidské psychiky. Dokládá to vývoj jeho bohatého díla přecházejícího od lyrických, smyslově vzrušivých děl, jako jsou plastiky Život uniká z roku 1904 či Puberta z roku 1905, k citově monumentální Evě z roku 1908—1909.

Léta 1905—1910 představují ve vývoji českého umění dobu konfrontace vůdčí generace s nastupující mladší generací, dobu dramatické krystalizace podstatných tendencí českého umění přelomu století.

Zásadně do tohoto vývoje zasáhla pražská výstava norského malíře Edvarda Muncha připravená spolkem SVU Mánes roku 1905.

To, co se zdálo dostatečně pravdivé a pevné — přirozený vztah ke světu, nové bezprostřední vnímání přírodní skutečnosti, v němž se nejnaléhavěji uplatnilo existenční vědomí člověka i jeho instinktivních bytostných sil — bylo ve srovnání s Munchovým dílem jen čímsi nedořečeným. Právě v souvislosti s Munchem mluví Šalda o příslibu nového stylu. Zatímco české umění mělo smysl, analogicky řečeno jeho slovy, „v tom, že vnutilo skutečnost v meze umění“,[150] Munch byl násilník snu, krajní subjektivista, člověk dramatického patosu a křeče.

„Munch jest kolorista absolutní, symbolický a irreálný: barva není mu pouhým měnným jevem světa, náhodným a daným podkladem pro život světla a atmosféry a tedy čímsi relativním, nýbrž samou podstatou věcí: poznáním absolutním a vnitřním, jako jest poznání hudební. Barva u Muncha jest čistě vnitřní, hudební výraz věcí; v barvě zní mu podstata věcí řečí, od níž není odvolání.

[150] F. X. Šalda, Násilník snu, Volné směry, roč. IX/1905, knižně Boje o zítřek, Praha 1905, s. 169

Munch osvětluje často svět ne reálným osvětlením slunečním, nýbrž magickým kahanem své duše: dává mu mluvit pak o věcech ukrytých a podzemních."[151]

[151] tamtéž, s. 172

Šalda zde vlastně Muncha pojímal v kontrastu i kontextu k dobovému českému umění. V jeho dalším vývoji se však proces zveřejňování „ukrytých a podzemních" sil lidského nitra a univerza stal podstatným tématem jeho nového vývoje.

Hlasy univerza

České umění generace devadesátých let, to je svět citového doteku člověka s přírodou. Proměnlivá příroda zde souzněla s proudy psychického života, s proudy vjemů, zážitků a představ ji vnímajícího člověka. Nekonečná příroda v podobě krajiny i vegetace, v podobě lidské postavy unášené niternými psychickými silami se stala místem bolestné životní reflexe i místem životní útěchy a naděje. Autentické promítání životních otázek člověka do světa, který trvá ve stálých proměnách, vyvolával pocity opět nalezených harmonických vztahů. Pod těmito představami se rodilo hlubší a důslednější tvůrčí tázání, převážně v dílech příslušníků mladší generace, která se nespokojovala s tím vyrovnáním vztahů mezi člověkem a světem, do nějž se promítly rytmy života zachycené jen z jeho povrchu, z jeho proměnlivých podob odvislých od neurčitých psychických stavů a nálad. Pronikaly doleko odvážněji a soustředěněji k základním prvkům lidského vnímání a myšlení i k praelementům světa.

Do generace devadesátých let patří i počínající dílo jednoho z největších českých umělců 20. století, Vojtěcha Preissiga. Preissig na počátku devadesátých let začal svou tvůrčí dráhu vstupem na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze jako adept umění, kterého zajímaly různé oblasti výtvarné práce. Během jeho tvůrčího vyzrání v devadesátých letech se jeho tvorba soustředila do dvou základních typů děl; do typu směřujícího k volnému, individuálnímu výtvarnému dílu a do typu systémového výtvarného projevu. Zatímco u prvního typu se stala hlavním druhem Preissigovy výtvarné práce volná grafika, prováděná převážně v technikách barevného leptu a akvatinty, oborem druhého typu byla užitá grafika — oblast knižního designu, typografie, písma a ornamentálních vzorů, jak jsme se již zmínili v pojednání o ornamentu. V Preissigově díle se otázka utváření uměleckého projevu stávala otázkou spojení dvou dalších sfér výtvarné tvorby a dvou typů tvůrčího myšlení: smyslového a rozumového. Ve svých poznámkách z dvacátých let to Preissig formuloval v textech o základech umění slovy o spojení dvou principů, citu a logiky. Z celé generace devadesátých let Preissigova tvorba dospěla k nejsyntetičtějším formám, které jsou sice secesně blízké přírodnímu tvaru, ale svou jasně vyjádřenou strukturností patří již utvářejícímu se modernímu výtvarnému projevu.

Sledujeme-li vývoj českého umění z hlediska základních dobových témat, pak se v Preissigově tvorbě setkáváme s námětem stromu jako symbolické konstruktivní formy vyjadřující téma ústrojných vztahů člověka a světa, přírody a ducha, jedinečnosti a mnohosti jevů, zjevnosti a skrytosti jejich smyslu. Námět stromu měl u Preissiga, stejně jako v evropském umění doby přelomu století, mimořádné postavení. V letech 1900—1905 nacházíme celou řadu Preissigových kreseb a grafických listů s námětem stromu. Strom v květu, Duby, Dívka a strom, Strom jsou prosté názvy vizuálně bohatých a působivých obrazů vyjadřujících přírodu jako místo úchvatné, přímo neskutečné krásy. Preissig hledal chvíle a stavy, které mluvily zvláštním kouzlem nejjímavěji. Stromy jeho barevných leptů se zjevují celé ojíněné, zapadané sněhem, nebo se proměňují v opary barev květů či skvrn barevného listí. Hudba, připisovaná jeho obrazům, souzněla zde s výrazem tajemné přírodní krásy koncentrované secesní stylizací. Námět stromu byl Preissigovi tématem sugestivních obrazů živé tektoniky plochy, dekorativně rytmizované a laděné ve zvláštních souzvucích několika barev.

[152] Komentář k souboru Coloured Etchings, New York 1906

Z roku 1904 pochází Preissigův lept Tajemný ostrov, v němž pod legendou pohádky, připsané obrazu spisovatelem Mrázkem[152], se setkáváme s výtvarným projevem účelně využívajícím morfologie přírodních forem. Větvoví stromu je zde využito pro utvoření úhrnného obrazového znaku.

Tajemný ostrov je lept obdélného formátu, v jehož obrazovém poli při levém okraji se zvedá mohutný kmen složený z čar přecházejících do tkáně větvoví stromu, vedoucí oko krouživým pohybem do středu obrazu. Strom se tak stává tématem tvarové struktury, utvářející a zprostředkovávající čtení obrazu, který nesměřuje jen k neurčitě emotivnímu projevu, ale vztahuje se ke konkrétním přírodním strukturám. Lept Tajemný ostrov je již z prací, v nichž Preissig využíval vztahů struktur přírodních a obrazových forem. Preissigovi, zkoumajícímu často až s přírodovědeckou náročností organické přírodní struktury jako prameny nové krásy konstruktivně logického výtvarného projevu, se strom stával základním tématem, shrnujícím vztahy člověka a přírody.

Syntetizující tendence se prosadila v Preissigově díle po roce 1907 a vyvrcholila před rokem 1914, v době, kdy Preissig již působil ve Spojených státech amerických. Je současná se snahami evropského umění v dílech Klimta, Kleea, Gaudího či Mondriana, pro něž se strom rovněž stával ústrojným tématem při utváření nového výtvarného projevu. V českých souvislostech, kde strom byl jedním ze základních námětů literatury, se ve výtvarné tvorbě objevil hlavně v díle Preissigově. Pro českou literaturu byl dlouho jen tématem mytickým. Strom tu symbolizoval spojení volné přírody se světem duchovním, a to dlouho jen v romantické rovině mýtu a pohádky. Do tohoto rámce patří příběhy romantického mýtu o proměně člověka a stromu, které známe z Erbenovy Kytice, programově připomínané v estetice konce století, i z nejznámějšího českého dramatického díla doby kolem roku 1900, z pohádky Julia Zeyera Radúz a Mahulena.[153] Ztotožňování stromu s lidskou bytostí připravovalo půdu pro pojetí přírodních forem, v němž se přírodní motivy stávaly podstatnou součástí uměleckého vyjádření. Na jednom místě Zeyerovy dramatické básně říká Mahulena, proměněná ve strom: „Má touha jako moje větve pne se věčně do dálky . . .“[154]

[153] J. Zeyer, Radúz a Mahulena , Květy 1896, knižně Dramatické dílo III, Praha 1898

[154] tamtéž (4. jednání)

Skryté a tajemné procesy nabývaly v představě stromu zjevné podoby. Strom se objevoval v umění přelomu století ve svém archetypálním významu tvořivého organismu. Snad nejvýraznější podobu nalezla tato již moderně formulovaná představa v básni Fráni Šrámka Advent:

„Já nejsem žena, já jsem strom.
Někdo mi jaro dal, odešel.
Nevíte lidi o někom,
kdo by mi větve podepřel,
já jsem tak těžká svým plodem . . .“[155]

[155] F. Šrámek, Splav, Praha 1916 (báseň Advent)

Námět stromu se stával tématem vývojové etapy, v níž se umění v hledání univerzálně platného uměleckého stylu obracelo od neplodné citlivosti k otázkám syntetického navázání na elementární procesy přírody. Tento vývoj bychom mohli sledovat na básnické tvorbě S. K. Neumanna, a to od dekadentní a symbolistní poezie devadesátých let přes přírodní a civilistní lyriku počátku století až ke Knize lesů, vod a strání z roku 1914. V roce 1913 S. K. Neumann publikoval texty, v nichž nalézáme jasně formulovanou otázku tématu stromu jako tématu utváření nového způsobu uměleckého vyjádření.

„Že strom roste, zelená se, kvete a dává plody a že tato fakta působí nám eventuálně pohanskou radost, to lze vyjádřit prostou a konvenční řečí. Ale úžasný pocit souvislosti děje, jehož jméno je strom, s plynoucím životem, závratný pocit překrásného víru, jejž máme, vnikneme-li jaksi do jeho nitra a vidíme souhrn sil a vůlí, jímž jest příroda, to vyslovit nedá se řečí naturalistů, k tomu třeba řeči přetvořené, složené intuitivně z otisků mnohotvárného životního rytmu.“[156]

[156] S. K. Neumann, Dub, Almanach na rok 1914, Praha 1914, s. 13

V tomto dobovém významu krystalizoval v Preissigově výtvarné tvorbě motiv stromu. V spirálách, kruzích, čtvercích, stejně jako v nekonečných sítích linií či hybné arabesce Preissig sledoval na motivu stromu možnosti strukturního spojování těchto elementárních forem do nové obrazové řeči. Ryzost Preissigova výtvarného nadání a konkrétnost jeho myšlení nechávaly jeho tvorbu stranou absolutizujících programových řešení problému týkajícího se nového způsobu výtvarného vyjádření. To se utvářelo u Preissiga zcela přirozeně během vývoje jeho práce první poloviny 20. století v díle, patřícím k nejpůvodnějším a nejústrojnějším projevům umění vycházejícího ze secese.

Ke stejným úkolům nalézt organické spojení citu a rozumu směřoval vývoj malíře Františka Kup-

ky, i když ve zcela odlišných dispozicích. Kupka navázal na zjevně nejméně životný kořen umění konce 19. století, na akademismus. Kupkova tvůrčí pouť vedla přes studia na pražské Akademii do Vídně, kde jeho vlastní aspirace na vytvoření duchovně náročného uměleckého díla byly umocněny daleko sebevědoměji vypěstovanou akademickou tradicí, než znala Praha. Akademické umění Kupku upoutalo svou bezděčnou metafyzičností, problémovostí, ke které dospívá výtvarný projev, jehož programem je absolutně dokonalé zobrazení jevové skutečnosti. Paříž, kam Kupka přišel z Vídně na jaře roku 1896, rozšířila úhel jeho tvůrčího, filozofického a společenskokritického myšlení. V oblasti malby mu Paříž ukázala nové možnosti smyslově otevřeného malířského projevu, uplatňujícího v nové výraznosti čistou barvu a jasný tvar. České předpoklady, vídeňská zkušenost a pařížské prostředí vedly k autonomnímu, značně osobitému vývoji tohoto malíře, který dovedl umění doby přelomu století do nové vývojové fáze, do oblasti umění abstraktních forem. Jeho dílo je natolik silné a složité, že zůstalo jedním z nejzáhadnějších projevů umění 20. století. Tajemnost Kupkovy malby je do značné míry předurčena českým prostředím. Kupkovo dílo se důsledně obrací k těm základním problémům výtvarné tvorby, které tkvěly v podstatě vývoje českého umění na počátku 20. století. Byly to extrémně kladené otázky po objevení duchovního smyslu skutečnosti prostřednictvím umění.

Zatímco české malířství generace devadesátých let zůstalo ve své snaze o postižení duchovního smyslu skutečnosti u citových vjemů jako dostatečných dat k vytvoření pravdivého uměleckého díla, byla Kupkova tvorba daleko důslednější. Samotný smyslový vjem byl podroben malířské analýze, stal se základním tématem Kupkovy tvorby. Projevil se již v sarkastických či euforických mutacích motivů s lidskou postavou. Tam, kde vystupovaly ostré sociální konfrontace, objevily se absurdnosti soudobého lidského světa; tam, kde se Kupka díval čistě výtvarně, vystupovaly nové malířské prvky. Na téma smyslových vjemů vytvořil Kupka celou řadu obrazů, v nichž se obě polohy střídaly. Obraz Balada (Radosti) z roku 1902 je charakteristickou Kupkovou prací, v níž se malířské uchopení emoce pojí se sarkastickou rozumovou reflexí. Obraz ukazuje dvě ženy, z nichž jedna sedí na koni, druhá stojí na poníku u moře ve chvíli západu slunce. Až k nepříjemné důslednosti jsou zde dovedeny malířské otázky intenzívního smyslového vjemu a naturalistického vidění. Kupka v dopise Macharovi k obrazu napsal: „Máme všichni touhu po nějaké radosti — čistém, nemateriélním pocitu blaha . . .“[157] Ostrá smyslovost byla tedy Kupkovi výrazem čehosi abstraktního, skryté podoby skutečnosti. Tvorba sledující tyto neznámé obrazy světa se vyvíjela postupně od symbolické představy druhého břehu skutečnosti k abstraktní tvorbě, v níž se člověk citem i rozumem dostával ke skrytým elementárním podobám života, které byly v souvislostech tradic estetiky umění přelomu století srovnávány s hudbou.

„Běda, příroda se stále mění, rychlé jsou její metamorfózy. Zákony fyziologie začínají se rozšiřovat; Daguerre, film reprodukují přesněji to, co nejzarytější realističtí malíři očekávali, že dají světu. Tradičními prostředky je i nejdovednější umělec zcela neschopný uchopit život přírody. Poezie je tvorba. Umělec musí být tvořivý, jako jsou hudebníci, konstruktéři strojů, architekti.“[158]

Kupkova tvorba, která představuje složitý umělecký fenomén, nebyla tak prostě optimisticky laděná, jak by se zdálo ze zmíněného citátu. Tvořit jako konstruktér a architekt nebylo pro Kupku nikdy možné proto, že základními prvky jeho práce nebylo něco věcně pevného jako kámen, cihla nebo části strojů, ale proměnlivý svět emocí, svět fyziologických stavů a počitků. Kupkova tvorba se pohybovala na hranici metafyzického myšlení, napjatá v kontextech dvou typů poznání. Na jedné straně je Kupka založen příkladně senzuálně, vnímá bezprostředně, jeho představivost ho vede od citového vjemu až k básnickým vizím univerza, na druhé straně je racionalistou, obracejícím se věcně ke skutečnosti a snažícím se odhalit její neznámou podobu vědeckým poznáním směřujícím k zobecnění a abstrakci. V tvůrčím přiblížení těchto dvou polarit lidského poznání spočíval obecnější problém vývoje umění, než byla otázka osobních Kupkových předpokladů. Zatímco secese, pokud jí rozumíme onu šťastnou polohu stylové jednoty umění přelomu století, se jen přibližovala k místům vyváženého spojení racionálních a intuitivních schopností člověka, otevřely se s přicházejícím vývojem kultury epochy expresionismu tenze mezi rozumem a citem i nová místa jejich bezprostředního spojení.

[157] Dopis F. Kupky J. S. Macharovi z 21. 1. 1902, Literární archiv Památníku nár. písemnictví, Praha

[158] F. Kupka, nedatovaný rukopis z majetku Andrée Matinel-Kupkové, uveřejněn v katalogu výstavy František Kupka, New York 1975, s. 49

Kupkova tvorba, která se vyvíjela od roku 1896 v Paříži, nalézala svou malířskou tematiku v analýze pohybu postavy, mikroorganismů pozorovatelných speciálními laboratorními přístroji, pohybů zjevných přírodních tvarů a konečně v pohybu samotných vyabstrahovaných výtvarných forem. Od malířské analýzy uspořádání květů a plodů, pohybů hrajícího si dítěte, analýzy záhybů pohozených šatů či složení krystalu Kupka docházel k univerzálním vizím, v nichž se stále více prosazovaly základní formy dějícího se světa, abstrahované syntetické linie, čisté plochy, barvy. Toto malířské pojetí se dotýkalo základů nejobecnějšího druhu výtvarného projevu, ornamentu. Kupka byl stále v tvůrčím kontaktu s tímto obecným prostředkem kultury, nepodroboval se mu však, tak jak to převážně činilo umění přelomu století, ale přetvářel ho do nové polohy výtvarného projevu.

V tvorbě obrácené k nejobecnějším vrstvám života přírody a zároveň i k nejobecnějším formám kultury otvíral Kupka tvůrčí oblast, v níž se ostré smyslové vjemy a nové přírodovědecké poznatky spojovaly v dostatečně obecně založeném projevu. Přes vnitřní napětí dvou typů myšlení a poznání nalezl dostatečně ústrojné téma tvorby, které mu dovolilo najít pro onen metafyzický pocit skutečnosti smysluplnou interpretaci života. V tom se zařadil mezi klasiky moderního umění. Na pozitivním vývoji Kupkovy tvorby se bezpochyby plodně projevilo pařížské prostředí.

Konfrontace smyslového a racionálního chápání světa byla v kulturním prostředí Prahy daleko ostřejší a existenčně naléhavější, než tomu bylo v kontextu kultury Paříže. Metafyzický charakter chápání skutečnosti, vznikající v nevyváženém spojení nadneseného smyslového vjemu a racionální úvahy, se stal problémem pražské kultury doby desetiletí před vypuknutím první světové války. Jeho tvůrčí zvládnutí se uskutečnilo v řadě odvětví a poloh dobového umění. Sociální a civilizační situace krizového světa vyprovokovala uměleckou tvorbu k radikálním projevům, které byly na jedné straně považovány za počátek vývoje českého moderního umění a na druhé za vrchol pražské německé kultury. Převratnost kulturního dění a uvědomění hlubokých problémů života doby daly poprvé zapomenout na rozpory národnostní a rasové, které se vůči celé měnící se kulturní skutečnosti objevily jako rozpory vedlejší a nepodstatné. Přiblížení české a německé kulturní tradice jistě více vyhranilo základní tvůrčí otázku spojení dvou oblastí a typů myšlení, v němž se uplatňoval jednak větší sklon k senzuálnosti a mystické imaginativnosti a jednak sklon k věcné rozumovosti a ostré emocionalitě. Tradičně se považovalo za převratný vývojový krok jen vystoupení generace mladých výtvarných umělců, kteří se roku 1907 objevili na veřejnosti kolektivní výstavou nazvanou podle počtu svých členů Osma; v podstatě se však jedná o širší tvůrčí proud utvářejícího se středoevropského expresionismu.

Otázky autentičnosti umělecké tvorby, odpovídající niternému životu člověka s jeho touhami, krizemi, úzkostmi i tvůrčími extázemi, byly obecnějšími otázkami kultury Prahy epochy přelomu století vlastními všem tvůrčím generacím, i když nejpůvodnější řešení nalezly v generaci nejmladší. Rovněž tak rozpory člověka a moderní civilizace, člověka a krizové skutečnosti kapitalistické společnosti se uplatňovaly v širším kontextu umělecké tvorby přelomu století, než aby jejich řešení bylo považováno jen za vliv umění expresionistického. Umělecká revolučnost Osmy však navázala nejpříměji na celou oblast vztahů a jevů kultury Prahy jako jednoho z nejživějších uměleckých center Evropy v době před vypuknutím první světové války.

To, co se odehrávalo v Praze, mělo i ve výtvarném umění celou řadu poloh, korespondujících ve snaze nalézt umělecký projev té duchovní síly, která by byla schopna čelit všeobecné destrukci hodnot a krizi stávajících forem společenského života. V této situaci se vyhrotily tvůrčí tendence a směry do poloh extrémního duchovního úsilí. Každé oblasti umělecké tvorby byla věnována mimořádná pozornost, podpořená soustředěnými teoretickými otázkami. Ať to byl pozdní symbolismus v čele se skupinou malířů a grafiků Sursum, modernismus či expresionismus a jeho české kubistické vývojové modifikace anebo neoklasicismus. Stejně těsně jako v generaci devadesátých let spojovalo se i nyní výtvarné umění s literaturou, rozvíjející se rovněž do řady tendencí směřujících k nové stylové syntéze.

I v literatuře se setkáváme s extrémním vyhrocením vztahů smyslovosti a racionality jako s jednou ze základních otázek dobové problematiky umění. Konfrontace těchto dvou principů byla napří-

klad hlavním tématem básnické tvorby Otakara Theera. Theer se objevil jako mimořádný zjev české poezie přelomu století, polemizující s dekadentním pesimismem svým aktivním přístupem k životu, k jeho slunným a jasným hodnotám, tak jak to vyjadřuje ve své základní básnické sbírce Výpravy k Já (1. vydání roku 1900). Příznačným dobovým okruhem motivů Theerovy poezie jsou erotické obrazy, nejvýrazněji dokládající její smyslovou dimenzi, která nakonec strhuje počínající dílo do nové subjektivity a posléze do nového pesimismu. Po desetileté tvůrčí odmlce Theer z něho hledal východisko ve stylizaci svého osobního zápasu do podoby věčného zápasu člověka o svobodu, jak o tom pojednává jeho drama Faëton z roku 1916. Otázka vztahu smyslovosti a rozumovosti se u Theera objevila jako otázka tvůrčího dilematu, které básník nakonec řešil chtěným příklonem k nadosobním ideálům duchovních a mravních hodnot přesahujících smyslovost i racionalitu.

Zatímco Theer směřoval ve své snaze o vyrovnání rozporů srdce a ducha k tradičnímu řešení, a to i přes některé novoty v technice verše[159], a zůstával konformní soudobé kultuře, vyhrotili tvůrci utvářející se nové umělecké generace polarity poznání světa do podoby úplného rozchodu s kulturou své doby. Takovým příkladem je tvorba Ladislava Klímy. V Klímově slovesné tvorbě nacházíme téma vztahů polaritních poloh poznání v podobě spojení dvou druhů tvůrčího myšlení, filozofie a literatury. Není to ovšem spojení pokojné. Rozum a cit se zde usvědčují z omylů, jednostrannosti a absurdnosti. Podvojnost a zvratnost racionality v iracionalitu, nezodpovědné emotivity v soustředěné tázání po pravdě, logiky v alogičnost, to jsou výrazné znaky stylu Klímova slovesného projevu, který se stále obrací k vžitému pojmu skutečnosti, a tu zesměšňuje i představuje v hrůzných rysech absurdity. Principem Klímova literárního vyjádření je princip kontradikce. „Kontradikce je zřídlo veškeré poezie. Kouzlo živé vzpomínky, v níž však tkví každá poetičnost, možná celá tajemství hudby, není než mysterium živého mrtvého. Tento svět-přízrak je ideální strašidlo: odtud jeho nejvyšší cennost."[160]

Klímova tvorba se nedá pochopit jen z principů její poetiky, právě tak jako jen z obsahů jejích motivů. V této podobě by byla jen nepřehlednou změtí iluzí, předtuch a vášní, v nichž se objevují chtěné motivy krajních poloh života, smrti, duchovních extází a snů. Ve skutečnosti mnohostranně zapadá do proměn umění své doby. V jejich kontextu nabývá i svého smyslu. V námětech smrti, nadzemského života, přenášejících se myšlenek a těl nacházíme metafyzické motivy, kolem nichž jako kolem jednoho pólu nadosobní problematiky se soustřeďovala stylizace pozdně symbolistních uměleckých projevů. Ilustrace Klímových děl od Jana Konůpka dokládají nejzřetelněji tuto afinitu, která přetrvala hranici příznačných dobových spojitostí[161]. Podstatnější je způsob individuálně tvůrčího pojetí dobových motivů načerpaných z vlastní fantazie, ale také ze spiritismu, filozofického iracionalismu, způsob, který byl jedním z nejdůslednějších zpochybnění kultury a potažmo celé skutečnosti kapitalistického světa; s ním se všechny radikálně formující umělecké projevy dostávaly do nesmiřitelných rozporů. Z hlediska utváření nových forem uměleckého vyjádření je Klímova tvorba pozoruhodná autentickým zveřejněním vědomých i nevědomých psychických procesů způsobem vyjádření, o který usilovala česká literatura v mnoha svých projevech, aniž by došla do tohoto krajního stavu obnažení psychiky podmiňující výrazovou pádnost slovesného projevu. Zde je místo Klímova přínosu do kultury před první světovou válkou. Avšak jakkoliv se Klíma snažil uplatnit ve svém myšlení kategorie absolutna, uvést v něm prvky čisté logiky anebo zase nejelementárnější psychické pohnutky, nedostával se mimo kontext dobové kultury, ale nechtěně a neuvědoměle jen do jejího rámce. Z odstupu jsou jeho sklony k uplatnění biologické síly, metafyzičnosti myšlení, společenské nekonformnosti jasně čitelnými znaky patřícími do rámce dobové stylizace, kterou nacházíme jak v projevech výtvarného umění, tak i literatury. Sledujeme-li okruh metafyzické formulace životního pocitu, dostáváme se k charakteristickým projevům výtvarného umění doby kolem roku 1910, k projevům symbolistním a dekorativním. Citově euforistická secesní kultura směřovala zde v námětech i tvarech k pevnějším a elementárnějším prvkům uměleckého projevu, než přinášela generace devadesátých let. Z proměnlivého psychického proudu se v tvorbě pozdního symbolismu uplatnila především nejzákladnější odvěká témata lidské duše, témata smrti a erotiky. Ty se ve shodě s klasicizujícími tendencemi projevovaly nej-

[159] J. Mukařovský, Euforie Theerových „Výprav k já", Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948

[160] cit. podle J. Kodíček, předmluva ke knize L. Klímy Slavná Nemesis, Praha 1932, s. 10

[161] Jan Konůpek, ilustrace ke spisům L. Klímy: Životopis Ladislava Klímy, 1938, List o iluzionismu I. Karamazova, 1939 Záznamy exstatikovy, 1943 Mezi skutečností a snem, 1953

častěji repeticemi klasických námětů a symbolů. To vše podtrhovalo nadčasovost a metafyzičnost otázek smyslu života a ospravedlňovalo abstrahující a idealizující úniky umění před skutečným řešením složitých tvůrčích a společenských otázek.

Zároveň s obsahovou redukcí námětů uměleckých projevů na témata vypjaté psychičnosti postupovala i redukce a koncentrace tvárných prostředků. Formoval se zde hermetičtější systém ornamentiky, než znala secese generace devadesátých let. Tendence ornamentálního zúžení a psychologického zintenzívnění výtvarného umění spolu souvisely. Právě v těch projevech českého výtvarného umění z doby konce prvního desetiletí 20. století, kde se prosazovaly prvky niterné představivosti v té nejsugestivnější a nejokázalejší podobě, v tvorbě Konůpkově, Koblihově, Adámkově a Váchalově, setkáváme se s extrémně rozvinutým ornamentem, který provokuje pózou samoúčelnosti patřící do rámce dekadentní a symbolistní tradice umění přelomu století. Teprve v této generaci se plně prosadil dobově charakteristický obor výtvarné práce, grafika. Nebyly to něžné skladby Preissigovy vytvářené technikou barevného leptu, ale dřevorytecké práce uplatňující výraznou linii, kontrast bílé a černé i kontrasty ostrých barev. Právě tak, jako se tematika krajních poloh psychických námětů uzavírala do mýtů, které by bylo možné v jungovské psychologické interpretaci vykládat jako archetypy, z nichž dobově nejpůsobivější byla rozšířená představa osudové ženy — „femme fatale", uzavírala se i ornamentika do uhrančivých forem paralelních linií, spirál často rozvinutých tak, jak je tomu například u Konůpka, až do nekonečných vzorů dekorativního labyrintu.

Zúžení prostředků uměleckého projevu vedlo k intenzívnějšímu uplatnění objevených námětových prvků i ornamentálních forem. Příznačné napětí horečné představivosti a věcného uplatnění techniky filozofického myšlení, které jsme sledovali v tvorbě Klímově, bylo přítomno i v dekorativních obrazových projevech umělců skupiny Sursum a s ní souvisejících dalších poloh a individuálních projevů ornamentálního umění z doby kolem roku 1910. Metafyzický pocit byl utkvělou dobovou představou, korespondoval se složitou skutečností a skrytým pocitem prázdnoty života, překrývané ornamentální tvorbou. To nebyl už ornament přelomu století, zkrášlující ošklivé předměty a spojující jednotlivé věci do jednotného proudu života. Je to daleko vypjatější projev se zjevnějšími obsahovými nároky, nespokojený s úlohou dávat věcem ušlechtilejší podobu, se snahou včlenit je do duchovního obrazu skutečnosti. Konůpkův návrh obálky pro časopis Meditace z doby kolem roku 1910 je ukázkou mystického pojetí ornamentu. Postava ve středu obrazového pole je postavou oranta, který se dotýká a utváří linie abstraktního světa ornamentu. I v těch dalších Konůpkových projevech, v nichž se mimořádně uplatňoval ornament, objevují se témata krajních poloh života, jak je tomu v kresbách Vanitas či Podsvětí, pocházejících z roku 1908.

Mimořádné uplatnění ornamentu bylo jednou z cest vývoje výtvarného umění v převratné době konce prvního desetiletí 20. století. Je to strmá cesta mezi prázdnotou a chaosem, tvůrčí odvahou a bezradností. V sousedství těchto projevů nacházíme úplný zvrat orgiastické polohy dekorativního živlu, a to v uplatnění strohé rytmičnosti, jednoduchosti, dokonce i prázdného prostoru plochy a čisté formy v architektonické tvorbě, návrhářství i grafické tvorbě projevů výtvarné moderny.

„Ornamentálnost chceme nahradit zintelektualisovanou živelností formy a kolik zavrhujeme na dekoru a ornamentu, tolik nejméně snažíme se docilovati silou soustředěného a souhrnného účinu, jehož znakem bude chuť matematické jakési přesnosti, drsné strohosti a jadrné režnosti, jíž dáváme přednost před bývalou škrobeností naparfumovaných a jalových dandysmů a perversit, stejně jako před maloměšťáckou, naivně se tvářící bodrostí."[162] Intelektuální interpretace konkrétního výtvarného problému byla jednou z forem projevení základního tématu vypjatých vztahů rozumovosti a citovosti, přírody a civilizace. „Na začátku všeho tvoření stojí tvar jako projev tvůrčí vůle, znamení postavené člověkem proti přírodě . . ." Tak charakterizoval V. V. Štech roku 1914 otázku problematiky formy výtvarného umění.[163]

Intelektuální složka se stala výraznou součástí tvorby. Umění již zdaleka nebylo jen způsobem osvojení tvarů viditelného světa. Jeho význam se programově přesouval do oblasti abstraktního myšlení. Duchovní principy se důsledně přenášely do oblasti tvorby hmotných objektů i do oblas-

[162] J. Chochol, K funkci architektonického článku, Styl, roč. V/1913, s. 93

[163] V. V. Štech, Včera. Výbor z článků z r. 1910—1920, Praha 1921

tí estetického hodnocení umění. Pod inspiracemi vídeňské uměleckohistorické školy se v této generaci prohloubil pohled na umění v nových abstraktních pojmech ornamentu a iluze, prostoru a ducha, tak jak to ve svých dílech přinášeli známí historici umění Alois Riegl a Max Dvořák. Ozvěny jejich díla zapadají velice přesně do duchovní atmosféry vývoje umění kolem roku 1910 v Praze. Zde se postupně prvky modernistické architektury a uměleckého řemesla, stále více soustředěné na čistý, konstrukčně jasný tvar vyjadřující čistotu a logiku utváření uměleckého projevu, vyhraňovaly do poloh, v nichž se postupně přijímalo dynamické tvarosloví kubismu jako nejadekvátnějšího uměleckého prostředku moderní doby. Kubismus odpovídal syntetickým snahám, které byly osou vývoje českého umění této epochy, a to právě ve chvílli, kdy modernismus shrnul proměnlivou secesní tvárnost do pevných forem, kdy nahradil otevřenou citovost statičtějším principem logiky tvaru. Kubismus poskytoval možnost převést českou senzuálnost, rozvinutou v umění kolem roku 1900, do stylových poloh předznamenaných modernismem. V těchto vztazích se rozvíjela výtvarná tvorba v letech před první světovou válkou s takovou důsledností, která jako by měla rozřešit nejen otázky tvůrčí, ale i složité společenské problémy.

Užitá grafika Kyselova, Bendova, Brunnerova, architektura Janákova, Gočárova, Chocholova, fotografie Drtikola a Bufky, projevy užitého umění, jako jsou nábytek, sklo, keramika od Janáka, Novotného, Gočára, Horejce, rozšiřované Artělem a vyráběné dílnami uměleckého průmyslu, tvoří soubor projevů, v nichž se mimořádně uplatnily programové snahy o vytvoření uměleckého stylu. Důslednost uplatnění duchovních principů tvorby vedla až k popírání přirozených funkcí objektů, jako tomu bylo například u nábytku, který má sloužit pohodlnému a kultivovanému bydlení, kde se ve prospěch abstraktně estetických funkcí vytvářely nepohodlné, v podstatě exkluzívní objekty sochařských tvarů. Tyto tendence, v nichž se dostávaly do popředí abstraktní složky myšlení ve vypjatých vztazích rozumu a citu, nalezly odezvu v druhém proudu umění, v němž vůdčí roli zaujalo malířství a jeho základní orientací byl přímý vztah ke světu i k materiálu uměleckého vyjádření.

Mezi abstrakcí architektury a citovou a duchovní výrazovostí malířství se utvářelo sochařství, reprezentované hlavně tvorbou Štursovou a Španielovou, snažící se o harmonizaci vztahů citovosti a duchovnosti v podobě nového klasicismu. Vývoj sochařské tvorby, ovlivněný výstavou francouzského sochaře Antoina Bourdella uspořádanou roku 1909 v Praze, byl sice dramatický obratem k rudimentálnosti stavby sochy a jejího prostorového a pohybového vývinu, nebyl však vyčleněn z kontinuity sochařství přelomu století. Kontinuitu podmiňovalo již samotné vůdčí téma sochařského neoklasicismu — lidská postava, která se svým citovým pojednáním tvarů hmotného světa stala tématem harmonických spojení hmoty a ducha. Cesta k nové zákonnosti sochařského projevu, inspirovaného ideály řeckého archaického a klasického sochařství, byla cestou snahy o duchovní ovládnutí lidské citovosti, která se v secesi rozplynula až do poloh amorfnosti a s ní spojené citové a duchovní bezbřehosti uměleckého projevu. Soustředění u elementárních psychických sil a jim odpovídajících jasných forem výtvarného vyjádření je patrné u všech uměleckých projevů doby kolem roku 1910.

V sochařství se vedle neoklasicismu projevila psychologická a tvarová elementárnost v stylově a názorově od neoklasicismu odlišné tvorbě Otty Gutfreunda. Gutfreundova tvorba se objevila jako nejdůslednější dobový umělecký projev snažící se o postřehnutí a vyrovnání vztahů člověka a světa, vztahů umění a mnohotvárné skutečnosti. Proměnlivý viditelný svět se objevuje podle jeho teoretických výkladů v sdílných významech teprve v podobě uměleckého tvaru, který vzniká v místech, v nichž se poznání člověka dotýká rytmů univerza, a to ve chvíli střetnutí tvůrce s osudem[164]. Proti neoklasicismu, snažícímu se převést beznadějnou otevřenost člověka vůči světu do poloh činorodého optimismu, vyjádřeného námětem i formou jasného uzavřeného tvaru, zůstal Gutfreund blízký existenčně otevřenému tvůrčímu vědomí a citovosti českého umění přelomu století. Pevný tvar a duchovní řád se mu nestaly univerzálním klíčem k otázkám tvorby a života, otázkám stylu, ale jen formou, v níž krystalizují životní procesy. Tento tvar nabýval v letech 1910 stále jasnější geometrické podoby. Celý povrch hmoty sochy se abstrahoval do protínajících se ploch, které nově vyjádřily neustálý životní pohyb, nepřetržitý pohyb myšlenek. Gutfreund

[164] O. Gutfreund, Plocha a prostor, Volné směry, roč. XXI/1972, s. 147

otevřel problémy sochařské tvorby, které se staly základními otázkami sochařství 20. století. Otevřel je však způsobem, v němž se uplatnily podstatné problémy, témata a náměty doby se vší tíhou na duši člověka doléhající krize. Jeho sochy Úzkost (1911), Hamlet (1911), Don Quijote (1911) jsou klíčovými díly středoevropského umění doby před vypuknutím první světové války. Postava, která se zde vynořuje ve světlech a stínech ploch, je postavou zhmotněné niterné vize, výrazem psychologické exprese člověka, žijícího v napětí tvořivého subjektivního vědomí a rozpadajícího se nadosobního řádu objektivní skutečnosti.

Vnímající člověk, do jehož tvůrčího nitra se promítají rytmy a hlasy světa přírody a civilizace, je podstatným námětem českého i německého umění doby před první světovou válkou. V umělecké tvorbě se výrazně uplatnila literatura a malířství, které odpovědělo nejintenzívněji na vývoj umění od neurčitého duševního tušení a vyjadřování v hádankách a náladách k bezprostřednímu výrazu citových hnutí a psychických stavů. Barva a jasná forma nalezly v tomto psychologickém pojetí umění svou novou výrazovou sílu. Vztah citu a rozumu je ve Fillových a Kubištových obrazech převeden do podstatnějších rovin uměleckého vyjádření, než tomu bylo v předešlém i dobovém českém umění. Proto na sebe strhly veškerou pozornost soudobé i budoucí umělecké kritiky. Stejně jako v tvorbě Gutfreundově patří objevené prostředky uměleckého vyjádření problematice nového vývoje moderního umění přesahující dobu před první světovou válkou. Obsahem však směřují k základním problémům krizové doby těchto let. Naléhavé soustředění na existenční otázky života člověka mělo v mnoha obrazech modelový charakter. V námětech, ve velké většině figurálních, se vynořovalo téma psychického osvojení objektivní skutečnosti v polohách nezastřené racionality a syrové citovosti. Kubištovy expresionistické a kubistické obrazy patří k nejdramatičtějším uměleckým projevům snah o vyrovnání těchto dvou složek vztahů člověka a světa.

Přimknutí k životní skutečnosti a její bezprostřední chápání obnaženým rozumem a citem se stalo programem malířství i literatury. Proměnlivý svět se zjevoval v nových podobách, v kterých se dramaticky měnil smysl tradic a vynořovaly kulturou překryté osudové otázky života, a to jak v dílech nejvýznamnějších představitelů české literatury doby před první světovou válkou, Jakuba Demla, bratří Čapků, Richarda Weinera, tak i v díle pražské německé literatury. František Langer uveřejnil na stránkách Uměleckého měsíčníku slova Werflova, která vyjádřila radikální obrat od umění ke skutečnosti.

„. . . báseň není větným obrazem v knize, ale slabá, nevyřknutelně jemná kapka, ke všemu obráceného a ve všem zasahujícího života, záblesk jeho srdce, jímž jest pocítěn sám chvějící se život. Povinností básníků jest věčně povstávati, daleko hlásati jsoucno a zánik, které jest nám všem společné. Kde lidé pro nedostatek kausality zapomínají na svět . . . Zmizí otázka ješitnosti básníků, protože v něm nic nevznikne pouze pro psaní, ale všecko bude odevzdáním se, dobrem a nutností . . . Život každým okamžikem nově počíná — nechte nás zapomenouti na literaturu!“[165]

Deprese z umění, uměle pěstované krásy a celého světa kultury vedla u Werfla, stejně jako u Kafky, k věcnému stylu slovesného vyjádření. „Formálně lze charakterizovat Werflovy básně jejich stručností, takřka suchostí. Hlavně oproti estetisující literatuře jest v jeho knize naprostá nepřítomnost jakýchkoliv příkras, ozdob slovních, veršových, zkrátka vší parádnosti a krasoducha.“[166] Etická dominanta německé expresionistické literatury Prahy z doby před první světovou válkou dala základní citové orientaci člověka ve světě, tak charakteristické pro Prahu přelomu století, dimenze otázek smyslu, podoby a řádu lidského bytí. Zatímco Werflovi byl cit pramenem síly a jistoty utváření nového vztahu ke světu a novému uměleckému výrazu, obracela se Kafkova věcně psaná próza ve svědectví hluboké krize světa, v němž je člověk beznadějně osamělý. Citové vztahy jsou Kafkovi nejbolestnějšími pouty světa, kterému člověk nerozumí a který ho zpětně ničí. Místo dotyků světa a nitra, kde české umění nacházelo téma dramatických podob života, se u Kafky zjevuje jako nejbolestnější místo životní reflexe, v němž každá odchylka od dobra odkrývá beznadějnost lidské existence. Bez naděje se svět stává hrůznou iluzí a život v něm jen poutí labyrintem.

[165] Umělecký měsíčník II/1913, s. 224

[166] tamtéž, s. 249 (F. Langer, Franz Werfel: Wir sind)

Echo skutečnosti
(Posun hranice umění do oblastí mimoumělecké skutečnosti)

Snaha o vytvoření nového uměleckého stylu, která byla jádrem umělecké tvorby doby přelomu století, byla motivována touhou po rozšíření vlivu umění do nejrůznějších oblastí života. Každá věc, každý pohyb měl nalézt ústrojné začlenění v životě, který měl být zbaven své chaotické, bludné podoby. Rychlost a síla, s jakou umělecky kultivovaný styl secese pronikl do nejzazších oblastí života, ke všemu, co bylo nějak formováno a kulturně stylizováno, ať předmět, slovo či hudební zvuk, tato síla svědčí nejen o přitažlivosti k přírodě se obracející secese, ale o chaotické situaci v životě společnosti, toužící po jeho novém uspořádání. Zatímco secesi, která své tvarosloví odvodila z rozmanitých forem přírody, vystřídaly nové vlny modernistické a neoklasicistní ornamentiky v tvorbě nekonformních umělců, přicházela ke slovu otázka, do jaké míry je možné založit nový styl na základě formy, na základě chtěné výtvarné stylizace. Ani životaschopné prvky secese nemohly změnit krizový život společnosti. Připadaly opět jen jako jeho pouhá ozdoba. Umění se pokusilo o radikální odvrat od všech svých dosavadních forem k zcela syrové skutečnosti. Námět všedního dne už nebyl jen motivem uměleckého přednesu většině naturalistů. Pronikal do samotného způsobu uměleckého vyjádření.

V oblasti slovesnosti se česká literatura již v díle K. M. Čapka-Choda dostala nově k všední skutečnosti uvedením neupraveného jazyka odposlouchaného na ulici, v hospodách a v celém tom jazykově pestrém prostředí Prahy přelomu století. Uvedení nespisovné češtiny se tam však uplatnilo jen v kresbě prostředí. Po roce 1900 se postupně uplatňovala čeština hospod a ulice ve formulaci celého slovesného vyjádření nabývajícího tím na jasnosti a pádnosti, tak jak to ukazuje literární tvorba Františka Gellnera. „Nechci se vyvyšovat, ale průkopníci nových směrů, budou-li spravedliví, uznají, že já to byl, jenž zavedl do českého básnictví moderní vymoženosti, jako pivo, viržinko, aeroplány, zástavní lístky atd." To připomenul Gellner v generační diskusi o moderních básnických směrech, která vznikla kolem Neumannova Almanachu na rok 1914.[167] Gellner tu pro sebe nemluvil proto, aby byl považován za novátora, ale především proto, aby poukázal na konkrétní svět, ke kterému se záměrně snažil obrátit pozornost, a to mimo nové směry a tendence umění, pokračující ve snaze najít v oblastech nové poetiky a nového tvarosloví úspěšnější přístup ke skutečnosti. Ještě radikálněji formoval snahu o rozchod s vážnými snahami umění ve prospěch neumělecké skutečnosti S. K. Neumann ve svém článku Otevřená okna, publikovaném v roce 1913 v Lidových novinách, kde doposud oceňovaná díla nového umění odsoudil jako estétský akademismus. [168]

Ani Gellner, ani Neumann však nevsadili jen na kartu úplné destrukce kultury. Jejich orientace zůstávala tvůrčí polemikou společensky i umělecky se bouřících umělců, hledajících nový smysl života a umělecké tvorby. Sami pokračovali v tvorbě, která patří do oblasti umění, i když se snažili změnit jeho kategorie a podoby. Skutečnost se objevovala jako nejsilnější inspirace, motiv i důvod umělecké tvorby. Změna a negace Gellnerova spočívala v tom, že podřídil lyriku konkrétním událostem života. Jeho poezie, jak ji představuje básnická sbírka Radosti života z roku 1903, je volným lyrickým deníkem. Je plná autentických záznamů nápadů, prožitků, úvah. Mísí se v ní žurnalistická věcnost s lapidárními zkratkami formálními i obsahovými. Vyprávění a výrazná forma, inspirovaná vypravěčským charakterem šantánových i hospodských písní, staví do popředí příběh, pod nímž se hroutí zbytky dobových prvků poezie, která se Gellnerovi v nejrůznějších podobách a provokativních nápadech dostávají dohromady s věcným, rozumovým, plebejsky pádným a sdílným myšlením. Příběhem se obnažuje v Gellnerově poezii pravda v podobách humoru, grotesky, ironie, sarkastického vtipu. Podívejme se třeba na čtyřverší, v němž Gellner vyprávěním přejde od abstrakt a pocitů ke konkrétní události, kterou je shodí:

„V lásce, ach, člověk upadá
z nesnáze do nesnáze.
Mé srdce touhou uvadá
a ty mi flámuješ v Praze." [169]

[167] F. Gellner, Spisy III, Praha 1928, s. 266

[168] S. K. Neumann, Ať žije život, Praha 1921 (Otevřená okna)

[169] F. Gellner, Radosti života, Praha 1903 (báseň Moderní život)

Životní fakta, jasný příběh, to byly prvky, které nově přibližovaly poezii žurnalistice. Korigovat a demaskovat představy událostmi, činy, věcmi, to nebylo jen posláním ironické poezie, to bylo předmětem zápasu o nový literární žánr — novinářskou reportáž. Podívejme se na ni v souvislosti hledání nových forem sblížení umění a života. Kischův zájem o proniknutí mystériem dobových představ byl inspirován stejně tak dobovým životem jako kulturou. V žádné jiné oblasti nemohl hrát konkrétní životní příběh, událost a fakt takovou roli jako v reportáži. Zajímavé je, že Kisch pronikl do těch míst, která byla ve středu literárních a výtvarných námětů, tvořících celou novou mytologii moderního života. Terénem jeho reportáží byly úřady, hospody, nevěstince, soudy, vězení. Není tedy náhodou, že ve své touze po věcném chápání skutečnosti proniká i do zcela tabuizovaných míst společenského života, v nichž konfrontace emotivních představ a metafyzických otázek s věcnou skutečností byla nejpádnější, k prvním reportážím z popraviště.

Nahlížení na skutečnost, jaká je, bylo ve formě i důsledcích nekompromisně ostré. Patřilo k protestu expresionismu, ale také jej přesahovalo v místech, kde individuální člověk zůstával bez expresionistického patosu bolestného lidství, jen s existenčním vědomím autentické skutečnosti života. Touto polohou se například uzavírala lyrická větev Gellnerovy poezie.

„V tmách noci, jež v prostoru hranice hoří,
v objetí tichém a znaveném
se objevuje věčný život, jak hoří
klidným a ponurým plamenem.“[170]

[170] F. Gellner, Nové verše z let 1911—1913, Praha 1919

Gellnerovy verše ukazují neobyčejnou soustředěnost tvorby, která se napovrch zdála věcně samozřejmá, někdy snad i prostá. Umění, schopné obnažovat postupy uměleckého vyjádření a dešifrovat dobové kulturní konvence, aby se tak nově přibližovalo k životu, bylo až krutě vědoucí. Nepřipustilo žádnou naivitu nebo sentimentálnost, leda v demaskované podobě sebeironie a smíchu. Bylo to umění úžasné zkratky, náhle dešifrující celé oblasti životních konvencí, životní praxe. Umění, v němž se nově prosadily žánry smíchové kultury: karikatura, satira, epigram, anekdota, aforismus, gag. Jejich základem byla uvědomělá konfrontace světa kultury a přírody, určité techniky kulturního projevu a nekonečné totality světa. Zvlášť přitažlivými se staly konfrontace schematických, zejména pak zoficiálněných způsobů společenského života v podobě úředních předpisů, politické propagandy a praxe, vojenského řádu, falešných morálních zásad i konvencí módního života s přirozeným smyslem konkrétního světa. Tyto konfrontace díky svému ohromnému vypravěčskému talentu geniálně uplatnil a rozvinul Jaroslav Hašek. Každá jeho humoristická práce představuje sled gagů, v nichž se konvenční podoba skutečnosti objevuje jako absurdní v kontrastu k její podobě reálné, odkryté plebejsky prostým a jasným myšlením. Zvraty mezi literaturou a skutečností, které jsou principem Haškova humoru, přirozeně přesahovaly rámec písemnictví. Za rozmarnými legendami Haškova života plného společenských provokací lze rozpoznat svrchovaně tvůrčí život, který má svou logiku nejen v Haškově díle samotném, ale i ve vývoji umění prvních desetiletí 20. století. Haškova aktivita ve Straně mírného pokroku v mezích zákona v letech kolem roku 1911 je z rodu těch revolučních protestů proti krizovému světu kapitalistické společnosti a civilizace, jakým bylo dadaistické vystoupení v curyšském kabaretu Voltaire, zformovaném během první světové války.

Haškův humor, to není jen záležitost zábavného žánru literatury. Významem přesahuje hranice rozličných žánrů umění a, chcete-li, můžeme ho zařadit mezi nejpodnětnější oblasti v myšlení politickém, sociologickém, filozofickém i estetickém. Svými nápaditými perziflážemi a mystifikacemi odhaloval tehdy Jaroslav Hašek velmi podnětně rovinu myšlení formovaného v bezprostředních kontaktech s prostou skutečností. Skutečnost není zde nějakou vágní, tajemnou podstatou života, je neúnosně konkrétní podobou světa, v níž právě nezvratitelné přírodní danosti dávají odkrýt pošetilosti světa falešných společenských konvencí. Za negací absurdní skutečnosti se otevíral svět svobody, vlastní svět životní radosti, která je neopomenutelnou částí Haškovy tulácké duše i všech buřičů jeho generace.

V kontextu vývoje umění přelomu století, snažícího se o přirozené tvůrčí zorganičtění života, o je-

ho umělecké zušlechtění, jeví se Haškův humor jako radikální projev, který chaotický život neguje včetně jeho umění a objevuje přitom tvůrčí potencionalitu neumělecké skutečnosti. Tato tendence se v pražské kultuře objevovala v různých souvislostech a podobách. Roku 1913 vyšla kniha Maxe Broda O kráse šeredných obrazů čili Vademecum romantikům našeho času, která sice v daleko subtilnější podobě, ale se stejnou radostí objevování pravých významů událostí a věcí se věnovala oblastem dobového života, jeho stereotypům a mýtům. Brod zde převáděl do absurdních perspektiv mystifikace ze světa literatury, divadla, hudby, filmu, z oblastí náročných i pokleslých žánrů masové kultury v duchu, inspirovaném ironickými aforismy v Praze kolem roku 1900 mimořádně oblíbeného francouzského básníka Julese Laforguea[171]. „Ach, proč není všechno opereta," zní Laforgueovo motto Brodovy knihy, v které spisovatel prohlašuje: „. . . miluji pohodlnost, nevědomou grácii špatných obrazů, tuto ironii, která neví sama o sobě . . . jak chudé se vedle nich zdají být seriózní obrazy, které vedou diváka jediným umělcem chtěným směrem. Jsou tak jednoznačné, tak dokonalé, tak ošklivé . . . ty krásné obrazy. Ale v reklamách, dopisních známkách, na plakátových sloupech, v kulisách dětského divadla, v tištěných obrázcích a vinětách nacházím rozkoše čilého baletu, bezděčnou, nevyčerpatelnou přírodu samotnou, chaos i pradávnou obřadnost."[172]

[171] M. Brod, Über die Schönheit hässlicher Bilder, Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit, Leipzig 1913, s. 5

[172] tamtéž, s. 7—8

Kritiku tradiční kultury rozvinul do ostré modernistické provokace S. K. Neumann ve zmíněném článku v Lidových novinách.

„Hola, chlapci, na palubu! Vyhoďte dveřmi, libo-li, Picassa a Marinettiho, nepotřebujeme jich. Měli jsme dosti opičáků. Vždyť máme otevřená okna, jimiž zíráme, naslouchámě, čicháme, máme pět zdravých smyslů, abychom přímo cítili kategorický imperativ moderního lomozu . . .

Ať zhyne:

záplatovaný verš, bolestínská lyrika, esthétský slovník, temperamentní essai. Marcelové, Egonové, perversní erotika, dandysm, mysticism, snobism, Malleus maleficarum, Moderní Revue, kulturní exorcism, Česká Kultura, tendenční triviálnost, přežvykování historie, Zeyer, Machar, Karel Horký, Karásek ze Lvovic, aféry.

Ať zhyne:

líbivá omáčka akademická a impresionistická, patina, jednotvární umělci, folklor, slovácké vyšívání, Alfons Mucha, staropražská sentimentalita, bestie fňukas, umělecko-průmyslové museum . . .

Ale ať žije:

osvobozené slovo, nové slovo, fauvism, expresionism, kubism, pantheism, dramatism, orphism, paroxism, dynamism, plastika, onomatopéism, poesie lomozu, civilizace vynálezů a výzkumných cest!

Ať žije:

mašinism, sportovní hřiště, Frištenský, Česko-moravská strojírna, ústřední jatky, Laurin a Klement, krematorium, budoucí kinematograf, cirkus Henry, vojenský koncert na Střeleckém ostrově a ve Stromovce, světová výstava, nádraží, umělecká reklama, železo a beton!

Ať žije:

moderna, život plynoucí a umění zcivilněné."[173]

[173] S. K. Neumann, Ať žije život, Lidové noviny, 1914

Všední skutečnost, která se v nové míře uplatňovala v literatuře a s ní spojených oblastech tvůrčí aktivity, zasáhla výtvarné umění daleko méně výrazně, i když právě zde se otevíraly zcela nové otázky podoby výtvarného projevu v souvislostech jeho nově objevované předmětnosti. Ostrá kritika a negace tradičního světa kultury nepronikla k reálným předmětům. Jedině v oblasti provokačních vystoupení Haškovy Strany mírného pokroku se setkáváme s neobvyklými materiálovými demonstracemi, jakou byl třeba prapor strany pořízený z hadrů včetně hadru na podlahu, který měl v programu strany zvláštní ideologický význam. Nová kritičnost se ve výtvarné tvorbě projevila především karikaturou a nabývala převážně satirické podoby. František Gellner, Josef Lada, Zdeněk Kratochvíl nalezli pod inspiracemi mnichovského kreslíře T. T. Heineho v karikaturní kresbě prostředek, který zároveň uplatňoval vytříbené výtvarné formy s osvobozujícím humorem, vlastním myšlení této buřičské a protodadaistické generaci.

Konfrontace předmětů a obrazových forem se objevovaly v pražské výtvarné kultuře velice často v podobě koláží a fotografických montáží, aniž by ovšem došlo k tak podstatným projevům, jako přinesla literatura. Byly to většinou jen banální zábavné projevy, v nichž se pomocí kolážové montáže různých fotografických záběrů vytvářel věrohodný obraz čehosi nevídaného: Prahy jako světového přístavu budoucnosti, silvestrovské zábavy a tak podobně.

Vážné projevy výtvarného umění byly natolik soustředěny k novým možnostem výtvarné formy, která měla o tolik organičtější spojení s předměty konkrétního světa a lidskou psychikou, že nemohly vystoupit tak zjevně absurdnosti světa a jeho zobrazení, jako tomu bylo ve slovesných projevech. Otázka věcného zobrazení světa však stále zabíhala v projevech naturalistů, akademiků i symbolistů k metafyzickým polohám myšlení a jeho představivosti. Tato zdvojenost, vlastní pramen vnitřního napětí sugestivních obrazů, které do magické formule uzavíral symbolismus, se však rozpadala, jakmile se ztrácela opodstatněnost metafyzického myšlení. Konkrétní přirozený výtvarný cit se nejvíce v celém českém, bohatě imaginativně rozvinutém umění projevil v tvorbě Vojtěcha Preissiga. Preissig sám byl, jak jsme viděli, autorem neobyčejně emotivních grafických obrazů. Tyto obrazy měly jedinečnou vlastnost odkrýt ve zcela všedním námětu prvky netušené krásy, jak to ve svém pojednání o Preissigově grafice vyjádřil již roku 1906 Miloš Jiránek[174]. Zrušení konvenčních představ o vztazích věcí bylo jedním ze způsobů utváření Preissigova působivého projevu. Zatímco v jeho grafice byly zvláštní poměry věcí těžko poznatelné v škále dalších působivých prostředků zobrazení, vytvářel Preissig již kolem roku 1900 koláže z novinových kreseb, v nichž se banálně zobrazené věci stávaly v nových vzájemných proporcích součástmi imaginativně působivého projevu. Nejzajímavějšími projevy tohoto druhu však byly Preissigovy asambláže, materiálové a objektové hry, o kterých se nám dochovala představa díky několika fotografiím, pro které byly tyto asambláže tvořeny, i když měly daleko širší význam. Ten spočíval v důsledném zpochybnění konvenční podoby obrazu jako zcela sourodého celku, jemuž organičnost dává subjektivní představa umělce promítnutá do tradiční formy figurálního, předmětného vyjádření.

[174] M. Jiránek, předmluva k cyklu V. Preissiga, Coloured Etchings, New York 1906

Roku 1900 vytvořil Preissig kolekci fotografií děl svého přítele sochaře Josefa Klimeše, z kterých skládal překvapivé asambláže, do nichž se nejvíce promítla jeho snaha zrušit tradiční představu obrazu. V jedné z nich se setkáváme s Preissigovým fotografickým portrétem zavěšeným hlavou dolů ve zdvojení na zeď ve středu obrazového pole fotografie. Kompozice i ve své zjevné polemičnosti s konvenčním chápáním obrazu a jím představovaných vztahů věcí sleduje princip kompozičního uspořádání, který Preissig uplatňoval ve svých obrazech, například v již připomenutém leptu Tajemný ostrov. Krouživý pohyb, který vede oko pozorující obraz, dostal se zde do jiného pohybu, než známe z většiny Preissigových děl z doby před rokem 1914. Není to postupné a logické vedení pohledu, v němž se ústrojně vynořují obsahy výtvarného díla, ale záměrně alegorický, překvapivý sled motivů v obrazovém celku. Je to jakýsi obřadný chaos, kterého sice Preissig nemohl využít pro celou svou novou tvorbu, ale který se mu stal neocenitelnou zkušeností při hledání konkrétního výtvarného projevu odkrývajícího samotné věci jako nejsilnější a nejplatnější prvek jeho utváření.

Teprve převratné události druhé poloviny desátých let, v nichž se zásadně měnil svět, přinesly možnosti pro to, aby se objevené prvky konkrétního světa nově uplatnily v struktuře moderního umění, i když inspirátoři cest k uměleckému využití a pochopení všední skutečnosti zůstali zapomenuti. Jediná oblast nově objevené krásy konkrétní skutečnosti, která se prosazovala ve výtvarném díle, byla vědomě zahrnuta do geneze moderního umění — oblast kubistické koláže, a to proto, že z živelného chaosu, do kterého se dostávaly prvky skutečnosti v obraze zbaveném tradiční logiky, se nejdříve prosadily prvky nového výrazného řádu obrazového uspořádání.

Téma všední skutečnosti dokládá přesvědčivěji šíři, důslednost i původnost českého a pražského umění, které ve svém vzrušeném kladení otázek po smyslu individuálního a společenského života se obracelo i k tázání po smyslu konkrétních věcí a objevovalo v nich nové oblasti krásy, která se stala stálou součástí bohatě rozvětveného umění 20. století. Z kořenů kultury přelomu století pramení slova Richarda Weinera, kterými přivítal civilní tvorbu Gutfreundovu. „Obdivuji patos všedního dne. Všední den bohužel není patetický, a povznášejí ho právě ti, kdo žijí věčný svátek."[175]

[175] R. Weiner, Vzpomínka na Gutfreunda, Volné směry, XXI/1928, s. 174

OSOBNOSTI PRAŽSKÉ KULTURY /1890—1914/

Údaje o životě a díle jsou omezeny pouze na období, kterému je kniha věnována

Rudolf Adámek
(9. 5. 1882 Kutná Hora—1. 3. 1953). Malíř, grafik. Romantické založení ho vedlo od pohádek a fantaskních představ k symbolickému malířskému a grafickému vyjádření metafyzického životního pocitu. Účastnil se činnosti skupiny Sursum. Z této doby dřevoryty (Touha, 1911, Před chrámem Přírody, asi 1912, Chopinovo nocturno, asi 1912).

Mikoláš Aleš
(18. 11. 1852 Mirotice u Písku—10. 7. 1913 Praha). Malíř, kreslíř, ilustrátor. Patron českého umění konce 19. století. Ač příslušník generace Národního divadla, byl uznáván generací devadesátých let i příslušníky umělecké avantgardy počátku 20. století. Jako osobnost symbolizující národní kulturní snahy se projevil již během studií na pražské Akademii, a to ve Woltmannově aféře roku 1876, studentské vzpouře proti urážlivé interpretaci české kultury. V sedmdesátých letech vytvořil kresby založené na živém tahu kresebné linie, které předznamenaly umění přelomu století. Jako nejvýznamnější z umělců podílejících se na výzdobě Národního divadla byl 1887 zvolen prvým předsedou SVU Mánes. Doba přelomu století znamená další popularizaci jeho tvorby uplatněním jeho kreseb jako předloh sgrafit na pražských domech (domy Wiehlův, Rottův, Štorchův) a jejich reprodukováním v časopisech. Nepředstavuje však její vrchol. Nicméně A. zůstal oblíben a oceňován. 1896 vydal SVU Mánes třísvazkovou monografii jeho díla, v témže roce byla v Topičově salónu uspořádána souborná výstava jeho tvorby. Byl členem společnosti Mahábhárata.

Vilím Amort
(7. 10. 1864 Kunratice u Prahy—5. 9. 1913 Praha). Sochař. Samouk, který se vypracoval v ateliéru svého strýce Aloise Amorta v Olomouci a v osmdesátých letech v dílně Schnirchově. Na konci století jeden z nejpilnějších sochařů dekoratérů. Uplatnil se při výzdobě řady pražských staveb (Průmyslový palác Jubilejní výstavy, 1891) a v hřbitovní plastice.

Franta Anýž
(1. 2. 1876 Svatá Dobrotivá u Hořovic—8. 10. 1934 Tatranská Polianka). Výtvarník věnující se uměleckořemeslným pracím z kovů. Vyučil se v Komárovských železárnách, studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u C. Kloučka a E. Nováka. Je autorem dekoračně založené tvorby, využívající rostlinné secesní tvarosloví, částečně geometricky stylizované.

Jakub Arbes
(12. 6. 1840 Praha—8. 4. 1914 Praha). Novinář a publicista, prozaik, satirik, autor kulturně historických studií, překladatel. Fantastika jeho romanet, zasazená do příznačné pražské scenérie, ovlivnila J. Karáska ze Lvovic, jeho sociální tendence a žolovský determinismus zapůsobily na K. M. Čapka-Choda a A. Staška. Byl členem společnosti Mahábhárata.

Vladimír Astl
(22. 7. 1876 Praha—15. 5. 1960 Praha). Sochař, studoval na pražské Akademii u J. V. Myslbeka (1898—1901). Představitel sociálně realistické větve českého sochařství počátku 20. století.

Otakar Auředníček
(27. 9. 1868 Hrazené Rataje—1. 6. 1945 Praha). Úředník státních drah, básník, prozaik, překladatel. Náladovostí a erotičností představuje první názvuky literárního symbolismu a dekadence u nás (Verše, 1889, Zpívající labutě, 1891, Intimní dramata, 1895, Malířské novely ad.).

Karel Babánek
(15. 7. 1872 Březové Hory—19. 5. 1937 Praha). Pražský magistrátní úředník, básník, prozaik. Zprvu nevýrazný impresionista (Vytržené listy, 1896) a dekadent (Když slunce zapadá, 1900), později se přiklonil k lidové poezii a k ideově jasnějšímu výrazu (Písně tuláka, 1902 ad.).

Karel Babka
(24. 10. 1880 Praha—26. 3. 1953). Sochař, autor drobné plastiky provedené v kovu a keramice. 1901—1907 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u S. Suchardy. Od 1912 působil v Moskvě.

Antonín Balšánek
(5. 6. 1865 Český Brod—22. 2. 1921 Praha). Architekt, redaktor Architektonického obzoru. Posluchač pražské techniky a Akademie. Úspěšný projektant architektury pozdního historismu (Muzeum hl. m. Prahy 1899—1902) se smyslem pro estetickou účinnost dekorativní formy. Jako renomovaný architekt se odvážně pustil do rozsáhlých regulačních projektů Prahy včetně Malé Strany a Hradčan. Realizován byl jeho projekt mostu u Národního divadla. Secesní architekturu navazující na pozdní historismus uplatnil ve spolupráci s O. Polívkou v projektu Obecního domu (1903—1911).

Eduard Bass
(vl. jm. Eduard Schmidt, 1. 1. 1888 Praha až 2. 10. 1946 Praha). Obchodní zástupce, kabaretiér, novinář, prozaik, básník. 1910 poprvé vystoupil v kabaretu Bílá labuť, od 1913 člen Červené sedmy jako konferenciér, zpěvák, recitátor i autor.

Adolf Beckert
(27. 6. 1884 Česká Lípa—28. 4. 1929). Sklář. Studoval na Odborné sklářské škole v Boru, na Debschnitzově škole v Mnichově, na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Vůdčí osobnost sklárny v Klášterském Mlýně. Od 1911 profesorem Odborné školy sklářské v Kamenickém Šenově, S neobyčejným citem pro transparenci skleněné hmoty a působivost dekorativní formy leptal barevně vrstvená skla.

Jaroslav Benda
(27. 4. 1882 Praha—12. 1. 1970 Praha). Grafik a typograf. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii. Již kolem 1910 se prosadil jako vůdčí osobnost české užité grafiky. Spoluzakladatelem Artělu. Jeho plakáty (zejména výstav SVU Mánes z let 1908—1913) a typografické návrhy nacházely v úsporných geometrických formách prostředky výrazného vizuálního sdělení. Na sklonku období přešel od secesně konstruktivních ke kubisticky dekorativním grafickým formám a později k dekorativním prvkům nového klasicismu.

Bedřich Bendelmayer
(8. 4. 1872—20. 4. 1932 Praha). Architekt. Žák F. Ohmanna. Uvedl se již v devadesátých letech spoluprací na projektu pražského hotelu Central (1899) a po 1900 spoluprací na projektu domu za Prašnou bránou (1903—1904), hotelu Arcivévoda Štěpán (1905, dnes Evropa) a paláci Hvězda na Václavském náměstí (1911—1912). Jeho tvorba se rozvíjela mezi dekorativní secesí a modernistickou konstruktivností.

Vincenc Beneš
(22. 1. 1883 Velké Lišice—27. 1. 1979 Praha). Malíř, člen avantgardní malířské skupiny Osma. Žák V. Bukovace a R. Ottenfelda z pražské Akademie. Uvedl se expresívními krajinami výrazného koloritu. Kolem 1910 přešel ke kubismu.

Božena Benešová
(roz. Zapletalová, 30. 11. 1873 Nový Jičín až 8. 4. 1936 Praha). Prozaička, básnířka. Psala psychologické novely. Příchod do Prahy 1908 a seznámení s R. Svobodovou a F. X. Šaldou se staly impulsem k vyhranění definitivního vztahu k životnímu tématu mládí, drceného poměry maloměsta i vlastními iluzemi, v němž zužitkovává své osobní zkušenosti (Nedobytá vítězství, 1910, Myšky, 1916 ad.).

Kamil Berdych
(vl. jm. Václav Berdych 18. 11. 1885 Nýřany až 3. 5. 1914 Praha). Knihařský dělník, básník společenského protestu (Z melodie bastarda, 1909).

Petr Bezruč
(vl. jm. Vladimír Vašek, 15. 9. 1867 Opava až 17. 2. 1958 Olomouc). Poštovní úředník, básník, prozaik. Autor sbírky básní známé jako Slezské písně. Sbírka narůstala teprve postupně od jejího jádra, uveřejněného 1899—1900 v Čase, přes Slezské číslo Času (1903) a jednotlivá vydání pod konečným titulem (1909, 1911, 1919) až do zhruba dnešní podoby vydání z r. 1928. Celek je monumentální elegií nad národnostním a sociálním útiskem slezského lidu a zároveň výzvou k revoltě. Básnická stylizace, kterou se B. ztotožnil s osudy slezského lidu, souzní navzdory zdánlivé izolovanosti s tvůrčí problematikou umění přelomu století: s realismem Macharovým, symbolismem Březinovým a Sovovým i se společenským buřičstvím Šrámkovým a Gellnerovým.

Alois Bílek
(15. 6. 1887 Slapy u Tábora — datum úmrtí neznámo). Malíř, grafik, architekt. Studoval architekturu na pražské technice, pak malířství na pražské Akademii. Ovlivněn pařížským prostředím, dovedl na počátku desátých let ornamentické prvky malby, osvojené již studiem u M. Pirnera, k abstraktnímu malířskému projevu.

František Bílek
(6. 11. 1872 Chýnov—13. 10. 1941 Chýnov). Sochař, kreslíř, grafik, architekt. Studia začal na pražské Akademii u M. Pirnera (1887—1890), pokračoval v Paříži sochařstvím u prof. Injalberta na akademii Collarosi (1891—1892). Od počátku devadesátých let razil cestu projevu odlišnému od dobového českého sochařství, určovaného dílem Myslbekovým (Golgota — hora lebek, 1892, Orba je naší viny trest, 1892). Naturalistické vidění se mu stalo prostředkem vyjádření sílícího mystického vztahu ke skutečnosti. Klíčovým dílem druhé poloviny devadesátých let i celé jeho tvorby je reliéf Výklad slova Madona (1897). Ve složitém ideovém a tvůrčím zrání, kladně ovlivňovaném osobními i uměleckými vztahy k J. Zeyerovi (od 1896) a O. Březinovi (od 1899), se stále více uplatňoval niterný patos duchovního života. Jeho vyjádření nalezl v extaticky vztyčených postavách závratného směřování vzhůru, které objevil pomocí inspirace W. Blakea (Slepci, 1902, Úžas, 1907, Krása a mládí ve svém boji, 1910). Výrazným námětem jeho tvorby sochařské i grafické se stala postava Jana Husa. Významnou součást jeho díla tvoří grafika, především dřevoryt a dřevořez. Výstava B. díla v r. 1908 se stala jednou z nejvýznamnějších událostí uměleckého života Prahy této doby. Uzavřela část B. tvorby, patřící k nejvýznamnějším uměleckým přínosům českého umění nové doby.

Popelka Biliánová
(vl. jm. Marie Biliánová roz. Popelková, 27. 1. 1862 Králův Dvůr u Berouna—7. 3. 1941 Praha). Pracovnice v ženském hnutí, s prof. A. B. Svojsíkem zakladatelka dívčího skautingu, popularizátorka pražských památek (od 1885 vedla vycházky po staré Praze), prozaička, dramatička. Zpracovávala historický materiál z pražské lidové tradice (Z tajů pražských pověstí, 1904—1905, Pověsti vyšehradské, 1906) a obracela pozornost k romantice pražského podsvětí i všedního života (Do panského stavu, 1907 ad.).

Oldřich Blažíček
(5. 1. 1887 Slavkovice u Nového Města na Moravě—3. 5. 1953 Praha). Malíř. Žák pražské Uměleckoprůmyslové školy a Akademie. Jeho počáteční tvorba je výrazně spjata s pražským prostředím a památkami, imponujícími impresívní světelnou atmosférou (Interiér Sv. Víta, Interiér Sv. Mikuláše, 1911 ad.).

Matěj Blecha
(16. 7. 1861—18. 12. 1919). Architekt a stavitel. Provedl řadu návrhů pražské architektury přelomu století. Navrhl Úvěrovou banku v ulici 28. října (1900—1902), dřevěný kostel sv. Vojtěcha v Libni (1904), Šupichův dům (1913—1916), kubisticky řešený dům Diamant na rohu Spálené a Lazarské ulice (1912) ad. Množstvím realizovaných staveb, šíří architektonických úkolů a stylových poloh se zařadil k nejvýznamnějším architektům Prahy přelomu století.

Hugo Boettinger
(Dr. Desiderius, 30. 4. 1880 Plzeň—9. 12. 1934 Praha). Malíř, kreslíř, karikaturista. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u Lišky a Jeneweina a na Akademii u M. Pirnera. Malíř a pohotový kreslíř, který již po 1900 vynikl svými psychologickými črtami a portréty.

Adolf Böhm
(1. 2. 1883 Praha—12. 1. 1945 Praha). Malíř. Žák Roubalíkův a Pirnerův z pražské Akademie. Věnoval se krajinomalbě a portrétu.

Jaromír Borecký
(6. 8. 1869 České Budějovice—8. 5. 1951 Praha). Úředník Univerzitní knihovny, básník, překladatel (Zola, Flaubert aj.), hudební kritik, redaktor řady sborníků a časopisů. Sbírkou Rosa mystica (1892) vnesl, podobně jako Kvapil a Auředníček, do veršů Vrchlického školy první názvuky dekadentní snovosti a melancholie.

Alois Bouda
(25. 1. 1867 Hartmanice—28. 12. 1934 Praha). Profesor kreslení. Věnoval se dekorativním studiím a ornamentálním úlohám. (Kniha Rostlina v dekorativním umění, 1904, a sbírka předloh rostlinných motivů a užití jejich stylizace k vyplnění různě ohraničených ploch se zřetelem k uměleckému průmyslu, 1901—1903).

Anna Boudová-Suchardová
(23. 10. 1870 Nová Paka—14. 5. 1940 Praha). Malířka, keramička a textilní designérka. Studovala na Uměleckoprůmyslové škole v Praze 1889—1893. Vůdčí osobnost českého užitého umění přelomu století. Nalezla jedinečné spojení rostlinného a ornamentálního dekoru s materiálem a funkcí užitkového předmětu.

Sigismund Ludvík Bouška
(25. 8. 1867 Příbram—29. 8. 1942 Náchod). Katolický duchovní, kreslíř, malíř, překladatel, básník, prozaik, kritik. Jako iniciátor almanachu Pod jedním praporem (1895) a revue Nový život (od 1896) přispěl ke vzniku Katolické moderny. Prvotní zájem o výtvarné umění, které studoval na pražské Akademii (1886—1887), doprovázel jeho literární tvorbu a promítl se také do námětů jeho nábožensky kontemplativních sbírek (Pietas, 1897, Legendy, 1904, Duše v přírodě, 1904).

Ludvík Bradáč
(25. 1. 1885 Orahovice, dnes Jugoslávie, až 14. 11. 1947 Praha). Knihvazač. Vyučil se v Praze, Düsseldorfu, Paříži. Do vývoje české krásné knihy přinesl smysl pro prostotu a krásu rukodělné práce a přírodního materiálu. Založil tradici české moderní knižní vazby.

Zdenka Braunerová
(9. 4. 1858 Praha—23. 5. 1934 Praha). Malířka, grafička, spisovatelka. Jedna z nejvýznamnějších protagonistek českého kulturního života doby přelomu století. Její výtvarná tvorba, započatá školením u S. Pinkase a A. Chittussiho, ji vedla do Paříže (1876, 1881—1894), kde se snažila prosadit plenérovým a náladovým malířstvím. Pronikla do nejvyšších kruhů francouzského literárního a výtvarného uměleckého života, k jehož představitelům otevřela cestu českým umělcům. Inspirativně působila na J. Zeyera, F. X. Šaldu, V. Mrštíka, F. Bílka, M. Martena, J. Zrzavého ad. Význam jejího vlastního díla zůstal především v oblasti realistického malířství a snah za obrodu české krásné knihy, rozvoj grafiky a užitého umění.

Arthur Breisky
(vl. jm. Arthur Vincenc Josef Breisky, 14. 5. 1885 Roudnice—10. 7. 1910 New York). Po neukončených studiích reálky celní úředník v Teplicích a Děčíně, odkud v r. 1910 náhle mizí a umírá v New Yorku za ne zcela vyjasněných okolností. Prozaik, esejista, překladatel. Výjimečný zjev české dekadence, který se v literárních mystifikacích a záměnách životní a umělecké skutečnosti stylizoval do role dandyho. Duchem dekadentní revolty jsou neseny „eseje a evokace" Triumf zla (1910) a posmrtně vydaný soubor studií z Moderní revue a Moderní bibliotéky Střepy zrcadel (1928).

Alfons Breska
(13. 7. 1873 Kladno—26. 9. 1946 Praha). Poštovní úředník, básník ovlivněný Moderní revuí (V zajetí trpaslíků, 1900, Zlaté stíny, 1903) a prozaik.

Max Brod
(27. 5. 1884 Praha—21. 12. 1968 Tel Aviv). Redaktor, divadelní a hudební kritik deníku Prager Tagblatt, prozaik, básník, dramatik, esejista, překladatel z češtiny, komponista. Ještě před válkou vešel ve známost eroticko-dekadentními romány s prvními rysy expresionismu v německé literatuře (Schloss Nornepygge, 1908, Jüdinnen, 1911); některé těžily už také z prostředí pražského (Tycho Brahes Weg zu Gott, 1916). Současně psal i lyriku (Der Weg des Verliebten, 1908) a uměnovědné studie, v nichž prosazoval české umění, zejména hudbu. Ve svých esejích věnovaných kultuře všedního dne předznamenal da-

daismus (Über die Schönheit hässlicher Bilder, 1913).

Václav Brožík
(5. 3. 1851 Železný Hamr u Třemešné—15. 4. 1901 Paříž). Malíř, uznávaná osobnost českého umění 19. století. Žák pražské, mnichovské a drážďanské Akademie. Nejdůslednější představitel české historické malby. V pařížském prostředí přešel k plenérovému a symbolistnímu malířskému projevu.

Vratislav Hugo Brunner
(15. 10. 1886 Praha—13. 7. 1928 Lomnice u Jílového). Grafik a malíř. Studoval na pražské Akademii u B. Roubalíka, V. Bukovace a M. Pirnera. Uplatnil se jako kreslíř a grafik již záhy po 1900. Nejpřínosnější částí jeho pozdně secesní tvorby byly plakáty a návrhy knižních úprav, dekoračních linek a ilustrací. Z nich vyniká kniha R. Těsnohlídka Dva mezi ostatními, Praha 1903.

Otokar Březina
(vl. jm. Václav Jebavý, 13. 9. 1868 Počátky až 25. 3. 1929 Jaroměřice nad Rokytnou). Učitel v Nové Říši na Moravě, od 1901 v Jaroměřicích, básník, esejista. Nejosobitější představitel českého symbolismu, nejbližší dobovým představám o „syntetismu" (Šalda) a „novém umění" (Krejčí). Do r. 1892 psal pod pseudonymem V. J. Danšovský, potom přechází od realismu a impresionismu svých počátků do vrcholného údobí tvorby, poznačeného úsilím učinit z ní hlas věčnosti a nadosobních i nadreálných principů. Zatímco v Tajemných dálkách (1895) je rozchod s materiálním světem zdrojem utrpení a bolesti, ve Svítání na západě (1896) , a zejména ve Větrech od pólů (1897) nalézá v této bolesti a ve smrti usmíření, nabývající podoby hymnické oslavy veškerenstva. Po Stavitelích chrámu (1899), sbírce opětovných návratů k tragice pozemského údělu, vrcholí jeho dílo ve sbírce Ruce (1901), naplněné patetickou vizí „hudby milionů srdcí" a „magického řetězu rukou" jako symbolu harmonického plynutí vesmírného času. B. básnické dílo, podložené studiem staré i nové filozofie a literatury a značící i formálně svou hudebností, metaforikou volného verše, novou vývojovou etapu, je doprovázeno dvěma soubory esejů (Hudba pramenů, 1903 a Skryté dějiny, úplné vydání až 1970).

Václav Březina
(15. 9. 1862 Pátek nad Ohří—9. 9. 1906 Jindřichův Hradec). Malíř. Studoval na pražské Akademii v letech 1880—1882. Malíř popisného vidění krajiny.

Vladimír Jindřich Bufka
(16. 7. 1887—23. 5. 1916). Fotograf, teoretik fotografie, student české techniky, od 1911 majitel ateliéru v paláci Lucerna. Fotografii se učil u vídeňského portrétisty H. C. Koesela, barevnou fotografii studoval u Lumièrů v Paříži. Vynikl v několika oblastech fotografické tvorby, secesně náladové fotografii krajin a postav, v stylově vyhraněných portrétech, ve fotografii s pracovními náměty, zejména pak nočními motivy.

František Cajthaml-Liberté
(vl. jm. František Cajthaml, 30. 3. 1868 Suchomasty u Berouna—3. 5. 1936 Bystřany u Teplic). Krejčí, od 1899 úředník, publicista, básník, prozaik. Nejplodnější z dělnických autorů, v jehož dílech (Verše o práci, 1894, V zápasech života, 1894, Hlasy masy, Pod mamonem, 1896 ad.) je spojeno ostře tendenční třídní vidění reality se zkonvenčnělým básnickým výrazem.

Jan Czada
(13. 5. 1857 Praha—28. 2. 1939 Praha). Fotograf, zlatotepec, majitel zlatotepeckého závodu v Truhlářské ulici. Člen dobročinných a cechovních spolků, 1884—1910 ředitelem sociálního spolku chudých.

Arnošt Czech z Czechenherzu
(23. 8. 1878 Praha—26. 12. 1951 Praha). Bankovní úředník, básník, prozaik, dramatik, esejista, propagátor orientální a indické kultury. Náladový lyrik (Písně samotáře, Erotovy úsměvy, 1910 ad.), zajatý mysteriózní atmosférou indických kultů.

Josef Čapek
(23. 3. 1887 Hronov—duben 1945 koncentrační tábor Bergen-Belsen). Malíř, grafik, karikaturista, básník, prozaik, dramatik, redaktor Volných směrů (1912—1913), Uměleckého měsíčníku (1911—1912). Čapkovy výtvarné studie začaly již na tkalcovské škole ve Vrchlabí (1901—1903), během roční práce v úpické textilce a posléze na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (1904—1910) u J. Preislera, E. Dítě, K. V. Maška. Od dekorativně secesních grafik a kreseb přešel kolem 1910 k syntetickému modernímu projevu spojujícímu konstruktivnost a znakovost malby a grafiky. Osobité řešení syntézy námětových a skladebných prvků výtvarného projevu bylo hlavní příčinou rozchodu se Skupinou výtvarných umělců, na jejíž činnosti se výrazně podílel.

Karel Čapek
(9. 1. 1890 Malé Svatoňovice—25. 12. 1938 Praha). Prozaik, básník, dramatik, publicista, literární a výtvarný kritik. Po dekadencí ovlivněných verších psal 1908—1912 ve dvojici s bratrem Josefem prózy lyricky provokativní (Krakonošova zahrada, 1918) a novoklasicistně stylizované (Zářivé hlubiny, 1916). Svými články a polemikami s příslušníky devadesátých let, stejně jako konkrétní aktivitou pomáhal ustavení literátsko-výtvarné skupiny kolem Almanachu na rok 1914. Ve spolupráci s S. K. Neumannem se jí snažil vtisknout civilistní program hledání nové krásy a stylu.

Karel Matěj Čapek-Chod
(vl. jm. Karel Matěj Čapek, 21. 2. 1860 Domažlice—3. 11. 1927 Praha). Novinář (1890—1900 Národní politika, od 1900 Národní listy), prozaik, dramatik, výtvarný a divadelní kritik. Jeho dílo je osobitým pozdním vyvrcholením českého naturalismu, mísícím temnou osudovost s ironickým šklebem a groteskní trivialitou. Povolání žurnalisty mu poskytlo možnost proniknout do nejrůznějších prostředí, stejně jako stylistickou pohotovost (Povídky, 1892, Nejzápadnější Slovan, 1893, V třetím dvoře, 1895 ad.). Úspěchu dosáhl sociálně deterministickým románem Kašpar Lén mstitel (1908) a pak groteskně tragickým románovým eposem z prostředí pražské bohémy devadesátých let Antonín Vondrejc (1917—18), který vyrostl z novel postupně zveřejňovaných před válkou (Nové patero, 1910, Patero třetí, 1912). Pražské prostředí podnikatelské (po proletářském a uměleckém) zachytil třetí vrcholný román, Turbina (1916).

Svatopluk Čech
(21. 2. 1846 Ostředek u Benešova—23. 2. 1908 Praha). Básník, prozaik, do 1899 redaktor Květů. Vůdčí představitel tzv. národní školy, jehož tvorba v sledované době už ztrácela svou uměleckou podnětnost, zároveň se však paradoxně znovu stávala populární Písněmi otroka (1895), reagujícími na proces s Omladinou. V ústraní vznikly Modlitby k neznámému (1896) a Sekáči (1903). Atmosféra Jubilejní výstavy ho nadchla k napsání prózy Matěj Brouček na výstavě (1892).

Emanuel Čenkov
(vl. jm. Emanuel Stehlík, též rytíř z Čenkova a Treustättu, 14. 4. 1868 Praha—24. 6. 1940 Praha). Úředník pražského magistrátu, pěstitel česko-francouzského sbližování, básník, prozaik, překladatel, publicista. Epigon J. Vrchlického, připojující k náladové a žánrové malbě vlastenecký patos (Z mého alba, 1889, Eros a Psyché, 1890, Rok na samotě, 1894, Domovem i cizinou, 1910 ad.).

Alois Jan Čenský
(22. 6. 1868 Beroun—29. 12. 1954 Praha). Architekt, od 1908 profesor na české technice v Praze, redaktor Architektonického obzoru. Uvedl se účastí na Národopisné výstavě, kde navrhl chodský a východočeský statek a sokolovnu. Ve svém konvenčním, historismem podloženém projevu navrhl vinohradské divadlo (návrh 1905, postaveno 1909) a Národní dům na Smíchově (návrh 1906—1908, postaven 1916).

Věnceslav Černý
(27. 1. 1865 Staré Benátky—15. 4. 1936 Mladá Boleslav). Malíř, kreslíř, ilustrátor. Studoval na pražské Akademii u F. Čermáka a A. Lhoty. Známý jako ilustrátor romantizující historické literatury (např. Sienkiewiczovy spisy) a zábavných časopisů (Světozor a Zlatá Praha).

Karel Červinka
(19. 5. 1872 Albrechtice u Týniště n. Orlicí až 5. 3. 1949 Mělník). Soudní adjunkt, básník, prozaik. V devadesátých letech impresionismem a náladovostí své lyriky (Zápisník, 1892, Krajiny a nálady, 1894 ad.) dočasně konkuroval A. Sovovi, upadl však záhy do mělkého stereotypu, charakteristického i pro jeho prózu (Ejhle člověk, 1905). O humorný žánr se pokusil pod pseudonymem V. Štika (Bez taláru, 1903).

Václav Čutta
(28. 12. 1878 Praha—21. 4. 1934 Praha). Malíř, grafik, ilustrátor.

Jan Dědina
(1. 9. 1870 Straky u Nymburka—14. 1. 1955 Nymburk). Malíř a grafik. Žák Ženíškův z Uměleckoprůmyslové školy a Pirnerův z pražské Akademie. Proslul více v Paříži než v Praze. Jeho malířská a grafická tvorba se v prostředcích, námětech i výraze snažila přiblížit bulvární pařížské kultuře.

Jakub Deml
(20. 8. 1878 Tasov u Třebíče—10. 2. 1961 Třebíč). Katolický duchovní, básník, prozaik, esejista, překladatel. Výjimečná, v protikladnosti svých myšlenkových a tvárných světů podivuhodně jednolitá básnická osobnost, vyvíjející se od březinovského mysticismu až na okraj surrealistické asociativnosti a spontánnosti. Pokorný pól jeho bytosti reprezentují lyrické miniatury sbírky Moji přátelé (1913), zatímco z temných vizionářských hlubin pramení k expresionismu směřující prózy Hrad smrti (1912) a Tanec smrti (1914). Jeho sborníky a deníky (Rosnička, V Za-

bajkalí, 1912) předznamenaly autentičností výpovědi pozdější D. metodu literárního vyjádření jako „románu duše".

Emanuel Dítě
(22. 9. 1862 Praha—24. 7. 1944 Praha). Malíř, od 1903 profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy. Jeden z představitelů akademického malířství, námětově spjatého s tradiční náboženskou tematikou. Od konce 90. let žil obdobně jako jeho generační druzi v ústraní.

Karel Dostál-Lutinov
(22. 9. 1871 Prostějov—29. 11. 1923 Prostějov). Katolický duchovní, básník (Sedmikrásy, 1895, Království boží na zemi, 1900), překladatel, publicista. Spolu se S. Bouškou zakladatel Katolické moderny, redaktor jejích revuí Nový život (1896—1907) a Archa (1914—21).

Josef Douba
(15. 5. 1866 Divišov—8. 4. 1928 Domažlice). Malíř. Studoval na pražské Akademii u Sequense a Pirnera. Věnoval se převážně popisně pojatým vesnickým a městským motivům. Rámec žánrové malby se pokusil překonat zájmem o malířské pojetí světla.

Josef Drahoňovský
(27. 3. 1877 Volavec u Turnova—20. 7. 1938 Praha). Sklář, glyptik, sochař, medailér. Žák S. Suchardy a C. Kloučka na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Od 1904 tam asistentem a od 1908 profesorem. Jeho tvorba se rozvíjela mezi ornamentálním a figurálním projevem v posecesním dekorativismu.

František Drtikol
(3. 3. 1878 Příbram—13. 1. 1961 Praha). Fotograf. Po studiích na příbramském gymnáziu se vyučil u fotografa A. Mattase (1898—1901). 1901—1903 studoval v mnichovském fotografickém ústavu. Pracoval v Karlsruhe, švýcarském Churu, Paříži a Turnově (1903—1904). 1908—1909 působil v Příbrami. 1910 si otevřel v Praze na rohu Vodičkovy a Jungmannovy ulice ateliér. Ve spolupráci s A. Škardou připravil 1910—1911 soubor 50 fotografií — olejotisků Z pražských dvorů a dvorečků. Specifickým tématem jeho životního díla se stal portrét, zejména akt. Z doby 1912—1914 pochází soubor symbolických a dekorativně stylově pojatých snímků patřících k významným přínosům evropské fotografie před první světovou válkou.

Alois Dryák
(24. 2. 1872 Olšany u Slaného—6. 6. 1932 Praha). Architekt, výtvarník věnující se pracím z kovu. 1889—1895 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u F. Ohmanna. Od 1898 profesorem Odborné školy zlatnické v Praze, 1903—1913 profesorem Uměleckoprůmyslové školy v Praze v ateliéru pro umělecké zpracování kovů. Kultivovaný architekt se smyslem pro organické pojetí hmoty stavby, pro uplatnění uměleckého řemesla v architektuře. Spolupracoval s F. Ohmannem na projektu hotelu Central, navrhl hotel Arcivévoda Štěpán (dnes Evropa) a architektury pomníků sv. Václava a F. Palackého v Praze.

Bohuslav Dvořák
(30. 12. 1867 Praha—16. 2. 1951 Praha). Malíř krajinář. Studoval na pražské Akademii v Mařákově krajinářské speciálce. Jeho projev šel za živým, barevně, světelně a věcně výstižným pojetím krajiny.

František Dvořák
(14. 11. 1862 Přelouč—7. 6. 1927 Praha). Malíř. Studoval u F. Čermáka na pražské Akademii, pak na Akademii vídeňské a mnichovské. Jeho tvorba kolísala mezi akademickou kresebností a světelně barevnou emotivností.

Max Dvořák
(14. 6. 1874 Roudnice nad Labem—8. 2. 1921 Hrušovany u Znojma). Historik a teoretik umění. Studoval na univerzitě pražské u J. Golla a vídeňské u A. Riegla. Od 1905 profesorem dějin umění na vídeňské univerzitě. Dvořákovo dílo představuje zásadní přínos do vývoje metodologie dějin umění jako tvůrčího pochopení duchovního významu umění a utvářelo se v kontaktech s pražským a vídeňským kulturním životem.

Xaver Dvořák
(29. 11. 1858 Praha-Hostivař—22. 11. 1939 Praha). Básník, katecheta na Vyšší dívčí škole v Praze, redaktor. Formálně vyšel z Vrchlického, ale usiloval o hlubší náladovost a niternost (Zlatou stezkou, 1888, Stínem k úsvitu, 1891, Sursum corda, 1894). Snahy blízké západní katolické poezii jej přivedly do Katolické moderny (Meditace, 1896 ad.), po jejímž rozptýlení 1907 se uchyluje od ústraní (Kontemplace, 1909).

Viktor Dyk
(31. 12. 1877 Pšovka u Mělníka—14. 5. 1931 Lopud, Jugoslávie). Student práv do 1900, politicky činný v pokrokovém hnutí už od studií, novinář, publicista a redaktor, básník, prozaik, dramatik, překladatel. Začínal jako básník dekadencí ovlivněného „děsu a prázdna", životní deziluze a zmaru (Marnosti, 1900) překonávaného ironií, sebeironií a sarkasmem havlíčkovského a macharovského ducha. Přes časovou a politickou lyriku (Pohádky z naší vesnice, 1910, Prohrané kampaně, 1914), povídkovou prózu (Stud, 1900, Příhody, 1911) a přes romány z ovzduší pokrokového hnutí (Konec Hackenschmidův, 1904, Prosinec, 1906) dospěl v předvečer války k umělecky nejzajímavějšímu vyjádření svého romanticky rozporného vnímání světa, oscilujícího mezi citem a rozumem (Giuseppe Moro, 1911, Zmoudření Dona Quijota, 1913, Krysař, 1915).

Karel Dyrynk
(25. 3. 1876 Praha—2. 7. 1949 Praha). Grafik, typograf, teoretik moderní typografie. Výrazně se podílel teoreticky i prakticky na rozvoji moderní české knihy. Věnoval jí řadu článků (vesměs v Typografii a Českém bibliofilu) a knih: Pravidla sazby typografické (1908), Krásná kniha a její technická úprava (1909), Typograf o knihách (1911) ad.

Jindřich Eckert
(22. 4.1833 Praha—28. 2. 1905 Praha). Fotograf. Studoval na německé technice v Praze. Autor zevrubné fotodokumentace Prahy.

Helena Emingerová
(17. 8. 1858 Praha—4. 8. 1943 Praha). Malířka a grafička. Akademicky vyškolena v Praze, Mnichově a Paříži, osvojila si kultivovaný malířský a grafický projev, prolnutý soucitným sociálním pohledem.

Antonín Engel
(4. 5. 1879 Poděbrady—12. 10. 1958 Praha). Architekt. Studoval na pražské technice u J. Koula, na německé technice u J. Zítka a na vídeňské akademii u O. Wagnera. Od 1909 působil v Praze jako soukromý architekt a vytvořil řadu architektonických a urbanistických studií (např. návrhy na letenský tunel a příkop). Jeho tvorba se utvářela v souvislostech moderny, neoklasicismu a kubismu.

Ferdinand Engelmüller
(22. 12. 1867 Praha—29. 9. 1924 Praha). Malíř. Studoval na pražské Akademii u Mařáka 1889—1894. Náladovými a dekorativně pojatými krajinami a vedutami pronikl mezi dobově uznávané malíře. Od 1897 vedl v Praze vlastní malířskou školu.

Josef Fanta
(7. 12. 1856 Sudoměřice u Tábora—20. 6. 1954 Praha). Architekt. Studoval na pražské technice u J. Zítka a později pracoval v jeho ateliéru. Od 1881 asistentem J. Schulze na pražské technice. Houževnatý zastánce historismu, od 1900 kombinuje prvky historické architektury se secesní ornamentikou. V tomto stylu navrhl hlavní nádraží 1900—1909), dům Hlaholu (1906), Hlávkovu kolej (1903).

Bedřich Feigl
(6. 3. 1884 Praha—17. 12. 1965 Londýn). Malíř, grafik, ilustrátor. Studoval na pražské Akademii u Bukovace, Roubalíka, Thieleho, později v Antverpách a Paříži. Příslušník expresionistické generace, spoluzakladatel skupiny Osma. Přes mezinárodní souvislosti vývoje expresionistického umění jeho výtvarná tvorba vycházela z pražského prostředí, kterému se také ve svých počátcích výrazně námětově věnovala.

Jindřich Fialka
(1855 Stará Libeň—1920). Architekt, profesor Státní průmyslové školy v Praze, úředník pražského stavebního úřadu. Studoval na pražské technice. Osvojil si eklektický názor na pojetí architektury v historickém tvarosloví. Podílel se na přípravě Jubilejní výstavy, 1899 vydal knihu Vnitřní výstavba budov. Nejvýznamnějším jeho dílem je návrh pražské tržnice z r. 1895, provedený se smyslem pro dekorativnost železné architektury.

Emil Filla
(4. 4. 1882 Chropyně na Moravě—7. 10. 1953 Praha). Malíř, grafik, sochař, kritik a teoretik. Vůdčí osobnost nejmladší umělecké generace před první světovou válkou. Studoval na pražské Akademii u F. Thieleho a V. Bukovace 1903—1906. Člen skupiny Osma, s níž vystavuje 1907—1908, od 1909 člen spolku Mánes, 1911—1914 člen Skupiny výtvarných umělců. Ve svém díle zhodnotil přínos českého umění počátku 20. století a navázal na soudobé umění evropské. Jeho tvorba se vyvíjela od symbolického expresionismu, založeného na uvolněném psychickém výrazu barvy a dramatičnosti a celistvosti formy, ke kubismu.

Otokar Fischer
(20. 5. 1883 Kolín—12. 3. 1938 Praha). Básník, dramatik, překladatel, literární teoretik a historik. Od 1909 docent na pražské univerzitě. Svorníkem jeho díla básnického (Království světa, 1911), dramatického (Sestry, 1912) a teoretického je reflexivní subjektivismus, nahrazující v odborných pracích filologičnost psychologickým zájmem. Sjednocujícím stylovým prvkem jeho tvorby se stal neoklasicismus.

Hanuš Folkmann
(30. 12. 1876 Praha—10. 5. 1936 Praha). Sochař. Žák Myslbekův. Pobytem v Mnichově a Paříži si osvojil prostředky soudobé akademické evropské plastiky. Účastnil se na výzdobě hlavního nádraží.

Jan Gebauer
(8. 10. 1838 Úbislavice u Nové Paky—25. 5. 1907 Praha). Filolog, od 1880 profesor pražské univerzity. Výsledkem jeho výzkumů jsou dvě monumentální torza: Historická mluvnice jazyka českého (1894—1929) a Slovník staročeský (1903—1916). Patřil k důsledným odpůrcům pravosti RKZ. Přesvědčivě prokázal nemožnost vzniku jejich textů v období staročeském.

Irma Geisslová
(6. 7. 1855 Pešť—27. 5. 1914 Jičín). Básnířka a prozaička. Nepochopená protagonistka a osamělá souputnice české poezie konce století. Debutovala sbírkou Imortely (1879), v níž znějí první názvuky dekadentní; do konce století pak vydala ještě více než deset knih konvenční poezie a próz. Její autentická tvorba, výraz niterných dispozic a jejího trpkého osudu, byla z rukopisů otištěna a zhodnocena teprve v dnešní době (výbor Zraněný pták, 1978).

František Gellner
(19. 6. 1881 Mladá Boleslav—asi září 1914 na frontě v Haliči). Student techniky ve Vídni a na báňské akademii v Příbrami, 1905—1911 studia malířství v Mnichově, Paříži a Drážďanech, od 1911 spolupracovník Lidových novin, básník, prozaik, kreslíř a malíř. Protestní postoj anarchisty z Neumannova okruhu je v základu prvních dvou sbírek (Po nás ať přijde potopa, 1901, Radosti života, 1903), v Macharově tradici nemilosrdných zpovědí erotické a společenské deziluze. Třetí sbírka Nové verše, následující po nich až 1914 (vyd. 1919), se vyznačuje celkovým zklidněním, motivovaným tvůrčím doceněním životních zkušeností. Ve výtvarné tvorbě se uplatnil stylizovanou karikaturní kresbou (Lidové noviny), později niterně expresívním malířským projevem.

Josef Gočár
(13. 3. 1880 Semín u Přelouče—10. 9. 1945 Jičín). Architekt, vůdčí představitel nejmladší generace architektonické moderny, předseda Skupiny výtvarných umělců. Žák J. Kotěry z pražské Akademie (1902—1905). Ve svém díle navazujícím na Kotěrův modernismus důsledně uplatňoval nové principy architektonické tvorby, a to především výtvarné působení struktury stavby. Do jeho vývoje podnětně zasáhl i generační zájem o kubismus, kterého využil v duchu svého moderního chápání architektury. K zásadním dílům doby patří návrh na novou pražskou radnici (1909), dům U černé Matky boží v Celetné ulici (1911—1912), dále některé mimopražské stavby; v Hradci Králové (od 1909), v Jaroměři a Bohdanči (1909—1913).

Jaroslav Goll
(14. 7. 1846 Chlumec nad Cidlinou—8. 7. 1929 Praha). Historik, do 1910 profesor obecných dějin na Karlově univerzitě, básník a překladatel (s J. Vrchlickým výbor z Květů zla Ch. Baudelaira, 1895). Jeho práce založily svým analytickým a objektivistickým přístupem celou historickou školu.

Julius Grégr
(19. 12. 1831 Březhrad u Hradce Králové až 4. 10. 1896 Dol u Libčic). Advokát, politik a novinář. Od 1861 vydavatel, vůdčí duch a brzy i majitel Národních listů, kolem nichž postupně vykrystalizovala strana mladočeská.

Otto Gutfreund
(3. 8. 1889 Dvůr Králové—2. 6. 1927 Praha). Nejvýznamnější osobnost českého sochařství první poloviny 20. století. Studoval na keramické škole v Bechyni a na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u J. Drahoňovského 1906—1909, u E. A. Bourdella v Paříži (1909—1910). Po 1910 vytvořil díla, která převáděla plynulou secesní formu do expresívního projevu založeného na kubistickém členění objemu sochy. Dobové tvárné prostředky a dobová témata psychicky vypjatého života nalezly v G. dílech jedinečné stylové uplatnění. Strach (1911), Don Quijote (1911), Hamlet (1911—1912), portréty otce jsou expresívními plastikami, na které navazují díla, v nichž kubistická analýza sochařské formy spěla k sochařsky jasněji vymezeným vztahům psychického proudu představivosti sochaře a prostorového vymezení a členění objemu sochy. Čelista (1912), Objímající se (1912—1913), Hlava ženy (1912) a Kubistická busta představují vrchol evropské kubistické plastiky počátku 10. let. V G. díle nalezla vzrušená tvůrčí atmosféra Prahy jeden z nejhlubších a nejpůvodnějších uměleckých obrazů.

Jiří Stanislav Guth-Jarkovský
(24. 1. 1861 Heřmanův Městec—8. 1. 1943 Náchod). Vychovatel a středoškolský profesor matematiky a fyziky, odborník v oboru společenské etikety (Společenský katechismus, 1913—1915), propagátor turistiky a olympijského hnutí (Hry olympické, 1896), prozaik, esejista a překladatel. Psal cestopisy a zábavnou prózu z maloměstského a středoškolského prostředí.

Josef Hais-Týnecký
(vl. jm. Josef Hais, 3. 3. 1885 Klatovy—24. 4. 1964 Praha). Zaměstnanec Slovanského knihkupectví a tiskařského podniku družstva Vlasta, prozaik, básník, později i dramatik. Před válkou se uvedl písňovou lyrikou (Babí léto, 1909) a sociálně zaměřenými prózami, často z prostředí pražské periférie a jejích polobohémských existencí (Kamenné srdce, 1912, Pod Emauzy, 1913 ad.).

Emanuel Halman
(13. 12. 1873 Olomouc—21. 3. 1945 Praha). Sochař, asistent J. V. Myslbeka na pražské Akademii. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u C. Kloučka a J. V. Myslbeka. Uplatnil se jako portrétista a figuralista. Pro pantheon Národního muzea vytvořil soubor portrétních plastik.

František X. Harlas
(8. 2. 1865 Praha—1947). Výtvarný kritik, 1913—1930 ředitel Městského muzea v Praze. Původně studoval malířství na Uměleckoprůmyslové škole, později se vedle vlastní tvorby věnoval především výtvarné kritice a dějinám umění. Psal do Politiky, Národní politiky, Unionu, Osvěty, Zvonu, Českého světa a dalších časopisů. Autor prvých dějin nového českého umění: Malířství (1908), Sochařství a stavitelství (1911).

Jaroslav Hašek
(30. 4. 1883 Praha—3. 1. 1923 Lipnice). Po studiu na gymnáziu a obchodní akademii vedl svobodný život tuláka, bohéma a spisovatele. Zatímco tvorba básnická je u něho výjimkou (Májové výkřiky, 1903, spolu s L. Hájkem Domažlickým), později i parodovanou, vlastní doménou se mu stal až do války žánr humoristické povídky, črty a fejetonu, jednou s rysy satiry a persifláže, podruhé s rysy zjevné i méně zjevné mystifikace, zmnohonásobující a odhalující absurditu dobového života. Na pozadí společenského i uměleckého klimatu rozkládajícího se mocnářství (zobrazeného zejména v Dějinách strany mírného pokroku v mezích zákona, vyrostlých z politické mystifikace r. 1911 a vydaných až 1962) H. vytvořil dílo, jehož smysl je i přes jeho světovou proslulost stále ještě objevován. Téměř celá H. tvorba předválečná zůstala ve své době roztroušena po časopisech, knižně vyšel jen Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky, Trampoty pana Tenkráta (1912), Průvodčí cizinců a jiné satiry z cest i domova (1913).

Roman Hašek
(vl. jm. Josef Roman Hašek, 7. 5. 1883 Praha až 13. 5. 1919 Praha). Úředník pražského magistrátu, básník, vydavatel Moderního života (1903—1904) a satirické Svítilny (1906—1907). V jeho dykovské lyrice (Umírající království, 1902, Pohádka o zelených očích a verše o stesku i výsměchu, 1904, Nebe a dudy, 1912), stejně jako v burleskních prózách zní pod lehkou ironií smutek bohémského údělu a anarchistická výzva společenského protestu.

Karel Hašler
(31. 10. 1877 Zlíchov u Prahy—22. 12. 1942 koncentrační tábor Mauthausen). Herec (od 1903 v Národním divadle), režisér, zpěvák a skladatel stovek později i zlidovělých písniček, překladatel. V jeho písňové tvorbě z pomezí kupletu a šansonu nalezla tematika Prahy populární dobový výraz.

Roman Havelka
(30. 4. 1877 Jemnice u Znojma—20. 6. 1950 Znojmo). Malíř krajinář. 1892—1895 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u E. K. Lišky a J. Stibrala a 1895—1901 na pražské Akademii u J. Mařáka a Rudolfa z Ottenfeldů. Emotivní interpret světelně impresívní krajinomalby.

Antonín Häusler
(6. 9. 1869 Praha—8. 10. 1938 Praha). Malíř, grafik. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Snažil se spojit akademický projev se secesní dekorativní ornamentikou. Věnoval se nástěnné malbě, užité grafice, ilustraci a plakátu. Vytvořil cykly kreseb z pražských dvorů a zákoutí i novodobé pražské periférie.

Antonín Hellméssen
(23. 5. 1854 Roudnice—3. 4. 1930 Klausen). Architekt, profesor na pražské Uměleckoprůmyslové škole do 1904. Zabýval se především užitým uměním. Původně zastánce historismu, s přelomem století přijal secesní tvarosloví.

Jan Herben
(7. 5. 1857 Brumovice u Hodonína—24. 12. 1936 Praha). Novinář, publicista a politik, prozaik, kulturní historik a kritik. Svůj život zasvětil obhajobě a propagaci zásad politického realismu. V jeho duchu založil a 1886—1915 vydával a redigoval Čas (od 1896 s beletristickou přílohou, později nazvanou Besedy Času), v jeho duchu se účastnil bojů o RKZ i polemik v letech devadesátých, v nichž proti symbolismu a dekadenci prosazoval etický realismus. Duchem realismu je prodchnuta i jeho práce beletristická, počínající koncem osmdesátých let národopisně

laděnými obrázky ze Slovácka a vrcholící v krónice sta let vzestupu a pádu moravského selského rodu Do třetího i čtvrtého pokolení (2 svazky 1889—1892). Její společenský záběr opustil H. v lyrických črtách z Táborska Hostišov (1907, rozš. 1933). Své počátky pak zachytil v knize Deset let proti proudu 1886—1896 (1898).

František Hergesel
(8. 3. 1857 Praha—25. 1. 1929 Praha). Sochař. Akademické školení získal v Praze u E. Roma a A. Lhoty. V osmdesátých letech se příležitostně uplatňoval při výzdobě reprezentativních pražských staveb. Jeho nejpozoruhodnější prací je Hákování čili Chléb náš vezdejší, v níž se pokusil přejít od akademismu k naturalismu (1891).

František Herites
(27. 2. 1851 Vodňany—19. 1. 1929 Praha). Do 1896 lékárník ve Vodňanech, poté úředník lékárnického grémia v Praze, 1903—1914 pracovník nakladatelství Máj a redaktor jeho časopisu, prozaik, fejetonista. Dotýká se realistického proudu soudobé prózy, aniž by však překročil hranice popisu, manýry a stereotypu (Vrásky duše, 1897 aj.).

Ignát Herrmann
(12. 8. 1854 Horní Mlýn u Chotěboře—8. 7. 1935 Řevnice u Prahy). Po vystřídání řady zaměstnání od 1882 redaktor Švandy dudáka, od 1885 Národních listů, prozaik, humorista. Z práce pro nedělní přílohu Národních listů vyrůstá linie drobných fejetonistických povídek (Páté přes deváté, 1895 ad.). Druhá linie, novelistická, spojující bodrý, chápavý humor s vynikající znalostí pražského života všedního dne, vydala několik prací rozsáhlejších: román fatálního úpadku U snědeného krámu (1890), kterým H. položil základy tzv. pražského románu, a dva románové cykly Otec Kondelík a ženich Vejvara (1898) a Tchán Kondelík a zeť Vejvara (1906), jimiž po svém typizoval malého pražského měšťáka. Dokumentární hodnotu má řada H. vzpomínek (např. literární O živých, o mrtvých, 1915, 1928, 1940).

Adolf Heyduk
(7. 6. 1835 Rychmburk, nyní Předhradí u Skutče—6. 2. 1923 Písek). Středoškolský profesor kreslení, básník. Lyrik a písňový improvizátor, poslední člen družiny májové, obdařený přídomkem „pootavský slavík". Jeho básně z konce století až na výjimky (Z deníku toulavého zpěváka, 1904) už nenalezly ohlas.

Karel Hugo Hilar
(vl. jm. Karel Bakule, 5. 11. 1885 Sudoměřice u Bechyně—6. 3. 1935 Praha). Redaktor (Moderní život, 1903—1914, Moderní bibliotéka), od 1910 lektor, tajemník, dramaturg, režisér a od 1913 i šéf činohry Vinohradského divadla, básník, prozaik, dramatik, esejista. Od pokusů literárních (Komediantské motivy, 1902, Písně mládí, 1903, Rozváté sny, 1903 ad.) později zcela přešel k režijní práci na divadle, jejíž expresionistické a často diktátorské pojetí vyložil ve statích Divadelní promenády (1915). Plodem jeho práce s Moderní bibliotékou je soubor kritických esejů Odložené masky (1925)

Jaroslav Hilbert
(19. 1. 1871 Louny—10. 5. 1936 Praha). Strojní inženýr v Českomoravské továrně v Praze, od 1895 svobodný literát, dramatik, prozaik a divadelní kritik. Po počátečních náladových prózách (Lili a jiné povídky, 1900) se věnoval dramatu, ovlivněn úspěchem své ibsenovsky pojaté tragédie Vina (1896). Drama chápal jako konflikt velkých mravních idejí, např. víry s nevírou (O Boha, 1898), či snah vynikajícího jednotlivce s nechápajícím davem (Falkenštejn, 1903).

Kamil Hilbert
(12. 2. 1869 Louny—25. 6. 1933 Praha). Architekt. Studoval na vídeňské Akademii. Od 1899 působil jako architekt dostavby chrámu sv. Víta. Kultivovaně a osobitě využil prvků historické architektury pro své secesní stavby, z nichž nejznámější je kostel sv. Jana Nep. ve Štěchovicích (1907—1908). Spolu s A. Podlahou vydal studii Metropolitní chrám sv. Víta v Praze (1906).

Václav Hladík
(22. 8. 1868 Praha—29. 4. 1913 Praha). Novinář (od 1898 Národní listy, 1899—1907 redigoval Lumír), prozaik, dramatik. Rané práce byly inspirovány naturalismem (Z lepší společnosti, 1892, Z pražského ovzduší, 1894). Později psal rutinované romány z vyšších kruhů (Evžen Voldan, 1905 ad.).

Karel Hlaváček
(24. 8. 1874 Praha—15. 6. 1898 Praha). Básník, kreslíř a výtvarný kritik, cvičitel a propagátor Sokola. Nad hluboce prožitý vztah k ideji sokolství v jeho Sokolských sonetech (1895) vystupuje jako spojnice s další sbírkou Pozdě k ránu (1896) zjitřeně tělesná psychická vnímavost, tvořící základ monotónně hudebních, stylizovaných symbolů melancholie. Ta pak je v závěrečné Mstivé kantiléně (1898) obohacena o dimenzi revolty, kterou H. poezie dostává zjevněji sociální dosah. Novou vývojovou etapou je až posmrtně vydané a Březinou ovlivněné torzo Žalmy (1934). Kongeniální H. básnickému dílu je nevelká tvorba kritická a v poslední době znovu objevovaná tvorba výtvarná. Obě ozřejmují osobnostní východiska zdánlivě odtažité poezie.

Jindřich Hlavín
(29. 9. 1877 Praha—8. 2. 1958). Malíř, grafik, afišista. Žák Dítětův, Schikanedrův a Maškův z pražské Uměleckoprůmyslové školy. Převzal dekorativní secesní názor a uplatnil jej v řadě plakátů a výzdob fasád pražských činžovních domů.

Josef Hlávka
(15. 2. 1831 Přeštice—11. 3. 1908 Praha). Architekt, stavitel a stavební podnikatel, nejvýznamnější mecenáš české kultury konce století. Podílel se na rozsáhlé stavební činnosti ve Vídni a posléze v Praze. Zde navrhl Zemskou porodnici (1867—1875) a vystavěl řadu domů. 1884 založil Universitní nadání Josefa a Marie Hlávkových a po něm řadu dalších nadací; nejvýznamnější byl fond, který r. 1890 umožnil založení České akademie pro vědy, slovesnost a umění, jejímž byl prezidentem. Významnou podporou českému umění byly jeho fondy pro výtvarné umění.

Joe Hloucha
(vl. jm. Josef Hloucha, 4. 9. 1889 Podkováň u Mladé Boleslavi—13. 6. 1957 Praha). Zemský úředník, cestovatel, národopisný sběratel, prozaik. Popularizoval japonskou kulturu exotickými prózami (Sakura ve vichřici, 1905, Vzpomínky na Japonsko, 1908 ad.) i pořádáním výstav svých sbírek.

Bořivoj Hnátek
(21. 6. 1880 Ronov—březen 1954 Praha). Kreslíř, karikaturista, grafik a malíř. Žák pražské Uměleckoprůmyslové školy. V grafice a karikatuře uplatnil secesní kresbu. Kreslil pro Moderní revui, Nový kult, Rudé květy, Máj, Šlehy ad.

Arnošt Hofbauer
(26. 4. 1869 Praha—11. 1. 1944 Praha). Malíř a grafik. 1885—1889 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u F. Ženíška a od 1889 na Akademii u M. Pirnera a V. Hynaise. Od 1893 na Uměleckoprůmyslové škole v Praze vyučoval. Patří mezi protagonisty české secese. Zatímco jeho malířská tvorba zůstala spjata s neoromantickým názorem, osvěžena jen modernějším barevným řešením, stala se jeho grafická tvorba výraznou částí českého umění přelomu století. Vynikl plakáty pro výstavu SVU Mánes z let 1898—1904, v nichž uplatnil svůj dekorativní talent a zkušenosti získané studiem japonského umění.

Vlastislav Hofman
(6. 2. 1884 Jičín — 28. 9. 1964 Praha). Architekt, jevištní výtvarník, malíř, grafik, výtvarný teoretik. Studoval na české technice u J. Schulze, J. Kouly a A. Liebschera. Podílel se na formování nejmladší předválečné umělecké generace. Publikoval ve Stylu a Uměleckém měsíčníku.

Emil Holárek
(26. 1. 1867 Louny—26. 2. 1919 Louny). Malíř, grafik. Od 1882 studoval na pražské Akademii u M. Pirnera. Pražské studium přerušil studiem na mnichovské Akademii. Studia ukončil na pražské Akademii, odkud odešel na jednoroční pobyt do Říma. Proslul ostrou sociální kritikou moralizujících kreseb, jejichž podnětnost je spíše tezovitě ideová než celistvě tvůrčí.

Josef Holeček
(27. 2. 1853 Stožice u Vodňan—6. 3. 1929 Praha). Novinář (Národní listy), překladatel slovanské a finské národní poezie. Vedle prací překladatelských (Kalevala 1894—1896, Kantele-tar, 1904—1905, Srbská národní epika, 1909—1926) soustředil se od konce osmdesátých let ke svému vrcholnému dílu, prozaickému eposu Naši (10 svazků 1898—1930). Monumentální freska zachycující život jihočeského venkova v l. 1840—1866 zůstala nakonec torzem; originálně spojila různé postupy a stylové roviny od folklórních až po moderní lyrizovanou prózu. Genezi jeho tvorby osvětlují paměti Pero (4 svazky 1922—1925).

Josef Holub
(15. 11. 1870 Slaný—22. 8. 1957 Rychnov nad Kněžnou). Malíř krajinář. 1890—1894 studoval na pražské Akademii v Mařákově krajinářské speciálce. Patří do skupiny krajinářů, kteří se v devadesátých letech podnětně snažili dobrat přes věcné vidění přírody k impresívnímu vystižení její nálady.

Josef Holý
(7. 2. 1874 Košík u Jičína—6. 2. 1928 Brno). Středoškolský profesor, básník, neúspěšný dramatik. Jeho sbírky (Památník a Skokády, Padavky, 1897) dykovskou drsností a přímostí spojenou s lidovou zpěvností upoutaly jako protiklad poezie dekadentní.

Oldřich Homoláč
(20. 1. 1872 Nymburk—8. 11. 1957 Praha). Malíř a grafik. Školení získal na pražské Akademii

1889—1897 v Pirnerově a Hynaisově ateliéru. Snažil se o malířský stylově dotažený a impresívně živý pohled do soudobého života.

Jan Honsa
(6. 6. 1876 Tisová u Vysokého Mýta—9. 9. 1937 Polička). Malíř krajinář. Žák Mařákův z pražské Akademie, který nenaplnil očekávání slibného začátku z devadesátých let, kdy se představil krajinami podanými věcně a celistvě.

Jaroslav Honzík
(5. 9. 1870 Plzeň—2. 4. 1954 Praha). Malíř, grafik, návrhář a architekt. Studoval architekturu, poté malířství na pražské Akademii u M. Pirnera, později v Mnichově a Paříži.

Max Horb
(9. 7. 1882 Mladá Boleslav—9. 12. 1907 Praha). Malíř, člen skupiny Osma. Jeden z vůdčích představitelů pražského výtvarného expresionismu.

Jaroslav Horejc
(15. 6. 1886 Praha—3. 1. 1983 Praha). Sochař, řezbář, keramik, sklář. Učil se rytcem a cizelérem na odborné škole pokračovací a na škole pro klenotníky v Praze. 1906—1910 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a přivydělával si jako štukatér u pražských stavebních firem. Mimořádný dekorativní talent ovlivnil charakter i zaměření jeho práce. Uvedl se plastikami a objekty, v nichž využil dekorativních prvků secese pro nový dekorativní styl neoklasicistních rysů, který nalezl ocenění ve dvacátých letech.

Karel Horký
(25. 4. 1879 Ronov nad Doubravou—2. 3. 1965 Praha). Novinář, publicista, redaktor a vydavatel, básník, fejetonista, dramatik. Uplatnil se v dramatu (Vodopád Giessbach, 1908 ad.), próze (Mizérie, 1903) i v poezii (Paličovy sloky, 1905, Když vesla vypadnou, 1906), nejvlastnější doménou se mu však stal polemický a zábavný fejeton.

Otakar Hostinský
(2. 1. 1847 Martiněves u Budyně n. O.—19. 1. 1910 Praha). Od 1882 profesor dějin hudby na pražské konzervatoři, od 1883 profesor estetiky na pražské univerzitě; na Akademii přednášel dějiny umění; kritik, publicista, organizátor kulturního života. Vyšel z Herbartovy vztahové estetiky. Jeho činnost, rozložená po oblasti literatury, hudby i výtvarného umění a dotýkající se i otázek uměleckého průmyslu, prozódie, lidové písně atd., vyúsťuje na přelomu století do významného zásahu do dobových diskusí o realismu (O realismu uměleckém, 1890) a do úvah o sociální funkci umění (O socializaci umění, 1903, Umění a společnost, 1907).

František Hošek
(2. 4. 1871 Bechyně—9. 5. 1895 Praha). Sochař. Studoval na keramické škole v Bechyni a na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u J. V. Myslbeka. Uvedl se jako jeden z nejvýznamnějších sochařských talentů, spojujících akademismus a naturalismus s motivy národopisnými. Podílel se na výzdobě pražských staveb, např. Městské spořitelny.

Vladimír Houdek
(1869 nebo 1870 Praha—29. 8. 1908 Praha). Důstojník z povolání, po odchodu z aktivní služby poštovní asistent; básník chorobných nálad, podávaných suchým, Macharem ovlivněným veršem (Vykvetly blíny, 1899, V pavučinách nervů, 1901). Skončil v ústavu pro choromyslné.

Josef Richard Hradecký
(vl. jm. Josef Roubíček, 7. 2. 1886 Kostelní Radouň u Jindřichova Hradce—5. 7. 1947 Praha). Tovární dělník, pak socialistický novinář, prozaik a dramatik. Autor řady sociálně kritických a utopických prací (Osvobození otroci, 1914 ad.).

Václav Hradecký
(21. 10. 1867 Světlá nad Sázavou—14. 6. 1940 Domažlice). Malíř a grafik. Žák Ženíškův z Uměleckoprůmyslové školy a Sequensův a Brožíkův z pražské Akademie. 1901—1908 působil ve Francii, kde vytvořil valnou část svého sociálně kritického díla, které se v reprodukcích a ohlasech vrátilo zpět do Prahy (dnes ve sbírkách Karáskovy galerie). Představuje projev dobového realistického podání, dramatický expresívní výrazností.

Bohumil Hübschmann
(10. 1. 1878 Praha—30. 1. 1961 Praha). Architekt, teoretik architektury. Žák pražské techniky a F. Ohmanna a na vídeňské Akademii (1901—1904) O. Wagnera. Řešil architektonické a urbanistické úkoly přestavby Prahy (např. projekt Panteonu na Vyšehradě, 1904 letenské tunely, přestavbu parního mlýna v Jankovcově ulici, 1905). Před válkou publikoval v časopise Styl.

Antonín Hudeček
(14. 1. 1872 Loucká u Budyně nad Ohří—11. 8. 1941 Častolovice). Malíř. Od 1887 studoval na pražské Akademii u M. Pirnera, od 1891 v Mnichově v soukromé škole A. Ažbého a na Akademii u O. Seitze, studia ukončil na pražské Akademii u V. Brožíka. Jeho tvorba již na Akademii přecházela od figurální malby ke krajinářství. Krajina a člověk v krajině se staly vůdčími tématy jeho symbolicky náladové malby. Vyvíjela se od zájmů o uplatnění barvy prozářené denním světlem k subtilním vizím tajemných soumraků, v nichž bezprostřední smyslový zážitek byl převeden do rovin stavů lyrické kontemplace. Tuto polohu představují příkladně obrazy K večeru (1899), Večerní ticho (1900), Podzimní večer (1901). Další vývoj vedl k expresívnějšímu vyjádření malířských motivů a smyslových zážitků.

Vojtěch Hynais
(14. 12. 1854 Vídeň—22. 8. 1925 Praha). Malíř, vůdčí osobnost generace Národního divadla, od 1893 profesor pražské Akademie. Žák vídeňské Akademie, poučený italskou historickou malbou, zejména Tiepolem, ovlivněný soudobým francouzským akademickým malířstvím. Virtuózním malířským přednesem, odvážným světelným a barevným řešením obrazu i smyslem pro jeho monumentální dekorativní rozvrh obohatil české malířství novými technickými prvky světelné malby i novou, českému umění potřebnou uvolněností a velkorysostí.

Emanuel Chalupný
(14. 2. 1879 Tábor—27. 5. 1958 Tábor). Advokát, sociolog, publicista. Usiloval o vytvoření samostatné empirické sociologické soustavy, jejímž prizmatem se pokoušel sledovat nejrůznější problémy historické, politické, filozofické, právní, národohospodářské a literární. Redigoval časopisy Studentské směry (1901—1902), Čas (1903—1904) a Přehled (1906—1910).

Antonín Chittussi
(1. 12. 1847 Ronov nad Doubravou až 1. 5. 1891 Praha). Malíř, pod jehož vlivem se utvářela česká krajinomalba devadesátých let. Studoval na pražské, mnichovské a vídeňské Akademii. Rozhodující vliv na něho měl pobyt ve Francii v l. 1879—1886, kde se inspiroval dílem generace barbizonských plenéristů. Jejich poznatků využil pro náladově básnivé pojetí živě viděné krajiny. Posmrtná výstava jeho díla v r. 1892 se stala jednou ze základních událostí vývoje české krajinomalby doby přelomu století.

Adam Chlumecký
(vl. jm. František Kužela, 7. 1. 1854 Rokytnice u Přerova—23. 6. 1938 Olomouc). Katolický duchovní, prozaik, básník (Apokalypsa otroků, 1881 a 1883, Andělé pyšní, 1886, Evangelium svobody, 1896 ad.). Předjímal úsilí Katolické moderny, která ho pak k sobě počítala.

Josef Chochol
(13. 12. 1880 Písek—6. 7. 1956 Praha). Architekt. Studoval na pražské technice a na vídeňské Akademii u O. Wagnera. Od dekorativní konstruktivnosti přešel k prostorovému vývinu a otevření hmoty stavby soustavou kubisticky zalamovaných forem. V plastickém, světelně impresívním pojetí architektury nejzřetelněji ukázal na souvislost naší moderní architektonické tvorby s domácí barokní tradicí. Jeho návrhy byly realizovány v domech v Praze pod Vyšehradem, nejvýznamnější je v Neklanově ulici (1911—1914).

Karel Chytil
(18. 4. 1857 Praha—2. 6. 1934 Praha). Umělecký historik, 1885—1916 ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, docent a od 1911 první řádný profesor dějin umění na pražské univerzitě. Věnoval se umění doby Rudolfa II. (Umění v Praze za Rudolfa II., 1904), dějinám uměleckých řemesel, otázkám muzejní organizace a ochrany památek (účastnil se boje za starou Prahu).

Alexander Jakesch
(9. 6. 1862 Praha—6. 2. 1934 Praha). Malíř, grafik, sochař, od 1903 profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy. Studoval na pražské a mnichovské Akademii. Vynikl dokonalým vypracováním malby, soustředil se zejména na portrét, stal se portrétistou pražské německé aristokracie.

Jindřich Jakesch
(8. 1. 1867 Praha—19. 11. 1909 Praha). Malíř a grafik. Působil a učil se v Mnichově, věnoval se grafice, zejména leptu. Touto technikou vytvořil řadu náladových pražských motivů.

Josef Jakší
(4. 3. 1874 Bavorov—29. 9. 1908 Prachatice). Malíř. Původně malíř pokojů, kterého si povšiml J. Zeyer a přivedl ho ke studiu na Uměleckoprůmyslové škole a Akademii v Praze. V jeho rychle se rozvíjející tvorbě nalezlo uplatnění jak silné sociální cítění jihočeského venkovana, tak expresívní malířské vidění, kultivované monumentální akademickou formou a symbolistním pojetím námětu.

Pavel Janák
(12. 3. 1882 Praha—1. 8. 1956 Praha). Architekt, teoretik architektury, vůdčí osobnost předválečné moderny. Učil se u pražských architektonických firem, 1906 studoval u O. Wagnera ve

Vídni, 1908—1909 pracoval v Kotěrově ateliéru. Z tvorby do 1912 vyniká stavba Hlávkova mostu v Praze, v níž použil tradiční klasické motivy architektonického vyjádření v modernistické formě. 1912 založil s J. Gočárem Pražské umělecké dílny. Od 1911 do války přijal kubistické tvarosloví, které uplatnil v soutěžním návrhu na pražský pomník Jana Žižky (1913, s O. Gutfreundem).

Václav Jansa
(21. 10. 1859 Zlatníky—29. 6. 1913 Černošice). Malíř, populární vedutista Prahy. Studoval na pražské a vídeňské Akademii. Zprvu se věnoval figurální malbě, později přešel ke krajinářství. Proslul cyklem akvarelů Stará Praha (1899), založených na popisné kresbě a náladové barevnosti.

Bohumír Jaroněk
(23. 4. 1866 Zlín—18.1.1933 Zlín). Osobitý grafik a průměrný malíř, spjatý s výtvarným životem na Moravě. Jeho dílo se vyznačuje sklonem k výrazné grafické a barevné stylizaci.

Gustav Jaroš
(pseudonym Gamma, 8. 5. 1867 Rakovník—17. 3. 1948 Praha). Úředník pražského magistrátu, prozaik, básník, výtvarný kritik, novinář, stoupenec politického realismu (redigoval Českou stráž, Čas). Vzbudil naděje žánrově realistickými knihami (veršovaná Sláva, 1892, povídky Publikáni a hříšníci, 1892), pak se věnoval esejistice a výtvarné kritice (např. soubor Brázda, 1917).

Hanuš Jelínek
(3. 9. 1878 Příbram—28. 4. 1944 Praha). Středoškolský profesor, básník, prozaik, literární historik, kritik literární, výtvarný a divadelní, překladatel, od 1913 redaktor Lumíra. Ač se uvedl veršem i prózou (sbírka Konec karnevalu, 1902 ad.), věnoval se od počátku především rozvíjení česko-francouzské vzájemnosti, i za pomoci četných styků osobních (1909—1910 přednášel např. na Sorbonně), a s tím související práci překladatelské a kritické (Melancholikové, 1908). V překladatelství otevírá novou etapu smyslem pro postižení ducha předlohy.

Felix Jenewein
(4. 8. 1857 Kutná Hora—2. 1. 1905 Brno). Malíř, profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy do 1902, kdy přesídlil do Brna. Jedna z nejvýraznějších osobností generace Národního divadla, výrazně zasáhl do utváření umění přelomu století. Studoval na pražské a vídeňské Akademii. Kresba, poučená proudem nazarénismu i Mánesem, stala se mu základním vyjadřovacím prostředkem. Pocitem zmaru a elegickými náladami předznamenal dekadenci a symbolismus, technikou kresby předjal secesní tvarosloví. Těžiště tvorby vážného obsahového zaměření spadá do devadesátých let a vrcholí cyklem Mor (1899—1900).

Růžena Jesenská
(17. 6. 1863 Praha—14. 7. 1940 Praha). Odborná učitelka, prozaička, autorka řady dramat. Erotičnost své odvozené poezie zklamaných tužeb ženských srdcí (Konec idyly, 1892 ad.) vystupňovala později pod vlivem Moderní revue (Rudé západy, 1904), která zanechala stopy i v její próze a v pokusech dramatických (Estera, 1909 ad.).

Miloš Jiránek
(17. 11. 1875 Lužec nad Vltavou—2. 11. 1911 Praha). Malíř, grafik, výtvarný kritik a spisovatel. Jedna z vůdčích osobností českého umění přelomu století. 1894—1899 studoval na pražské Akademii u M. Pirnera a V. Hynaise. Nepředpojatě hledal tvůrčí cestu mezi výtvarným uměním a literaturou a díky nadání obě oblasti plně ovládl. Citlivost a kultivovanost vedla jeho realistické vnímání skutečnosti od setmělé barevnosti k světelně a barevně prozářenému malířskému výrazu. Objevy impresionistické malířské techniky se stávaly součástí jeho malířského díla krajinářského a figurálního. Jeho slovesná tvorba je spjata s působením v časopise Volné směry (např. studie O českém malířství moderním, 1909), nejrozsáhlejším dílem J. jsou Dojmy a potulky (1908).

Alois Jirásek
(23. 8. 1851 Hronov—12. 3. 1930 Praha). Středoškolský profesor, prozaik, dramatik, básník. Již v Psohlavcích (1886) se pokusil o zachycení faktograficky podložených hnutí mas v dějinách. Svými románovými trilogiemi z doby husitství (Mezi proudy, 1891, Proti všem, 1894, Bratrstvo, časopisecky 1899—1908), kronikami zachycujícími národní obrození mezi inteligencí i na venkově (F. L. Věk, 5 svazků, časopisecky 1888—1906, U nás, 4 svazky 1896—1903), „historickým obrazem" z doby protireformační (Temno, 1915) i některými díly dramatickými (Vojnarka, 1891, Otec 1895) stanul po boku dobových snah o realistické umění. Mladou generací však byl přijímán vlažně. I když J. dílo zosobnilo svrchovanou ideu národa a lidu a stalo se v širokých vrstvách značně populární, setkalo se s proudy, které převažující akcent kladly na to, co mu z dobového hlediska scházelo: individualita velkých hrdinů a psychologická hloubka.

František Xaver Jiřík
(5. 11. 1867 Třebějice—27. 1. 1947 Praha). Historik umění, asistent, odborný pracovník a nakonec ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Hlavní oblastí jeho muzeologického a uměleckohistorického zájmu bylo sklo, výrazně se věnoval i keramice a českému malířství (Vývoj českého malířství 19. století, 1909).

Dušan Jurkovič
(23. 8. 1868 Turá Lúka u Myjavy—21. 12. 1947 Bratislava). Architekt, jeden z nejosobitějších interpretů folklórního stylu české secesní architektury. Studoval na průmyslové škole stavební ve Vídni. Působil zejména na Moravě, kde jsou realizovány jeho nejvýznamnější práce (Pustevny na Radhošti, 1897—1899, lázeňské budovy v Luhačovicích, 1901—1908). Do vývoje pražské kultury zasáhla jeho tvorba návrhy pro Národopisnou výstavu a návrhem rodinného domu dr. Náhlovského v Bubenči z r. 1907.

Alfréd Justitz
(19. 7. 1879 Nová Cerekev u Pelhřimova až 9. 2. 1934 Bratislava). Malíř, grafik. Studoval na pražské Akademii u M. Pirnera a F. Thieleho, dále v Karlsruhe a Berlíně. Malíř z pražské německožidovské společnosti se zařadil do vývoje českého umění, a to do okruhu syntetických snah o spojení smyslově expresívního a konstruktivně klasicizujícího malířského projevu. V této souvislosti osobitě docenil vliv díla P. Cézanna i generační zájem o kubismus.

Bohumil Kafka
(14. 2. 1878 Nová Paka—24. 11. 1942 Praha). Sochař, jeden z nejvýraznějších představitelů symbolismu v českém sochařství. Studoval u S. Suchardy na Uměleckoprůmyslové škole a na Akademii u J. V. Myslbeka. 1901—1904 asistent u S. Suchardy. Dekadentní náměty (Mrtvá labuť, Ruina života, 1902) se mu staly východiskem symbolistní tvorby, která se rozvinula za jeho pobytu v Paříži 1904—1908. Zde vytvořil soubor niterně expresívních soch (Somnambula, 1905, Hasnoucí hvězdy, 1906, Mumie, Šílení ad.) V prvém desetiletí podnětně zasáhl do vývoje českého sochařství jak výrazně symbolistním námětovým pojetím sochy, tak i její odvážnou kompozicí, plynulou i živou secesní modelací.

Franz Kafka
(3. 7. 1883 Praha—3. 6. 1924 Kierling, Rakousko). Spisovatel. Student staroměstského gymnázia (1893—1901), germanistiky (1901 až 1902) a práv (1902—1906) na Německé univerzitě v Praze. 1907 zaměstnán u společnosti Assicurazioni generali, od 1908 u Dělnické úrazové pojišťovny v Praze. 1902—1910 znám jako tichý účastník schůzek pražských intelektuálů: filozofického kroužku v kavárně Louvre, českého anarchistického Klubu mladých a salónu Berty Fantové. Jeho dílo se stalo symbolem odcizené skutečnosti světa moderní kapitalistické společnosti. K. literární práce byly známy jen nejbližším přátelům, většina z nich byla vydána až po jeho smrti M. Brodem. Již první K. povídka Popis jednoho zápasu (1904) podala sugestivní obraz odcizujících se podob vnější a vnitřní skutečnosti života člověka. Složitou cestu zakotvení v tomto světě představuje román Amerika, na němž K. pracoval od 1912 (první kapitola Topič uveřejněna 1913). Rozpad niterné identity osobnosti symbolizuje novela Proměna (1912). Od 1914 začal psát román Proces.

Karel Kamínek
(3. 11. 1868 Praha—25. 6. 1915 Praha). Úředník pražského magistrátu, prozaik, dramatik, divadelní referent, překladatel (Przybyszewski). Po realistickém románu Hříchy (1895) se vydal Karáskem ovlivněnou cestou psychologické dekadentní prózy (Dies irae, 1897, Disonance, 1898).

Bohdan Kaminský
(vl. jm. Karel Bušek, 24. 2. 1859 Husa u Sychrova—13. 7. 1929 Poděbrady). Ač studoval v l. 1878—1882 na Akademii v Praze, věnoval se od 80. let plně žurnalistice, poezii, próze a překládání. V novinářském fejetonu neúspěšně usiloval o satirický tón, v próze z prostředí pražské bohémy (např. Mecenáš, 1893) i v reflexivní poezii propadá životnímu pesimismu. Patří k epigonům Vrchlického, námětově těžil z žánrového realismu (Z Příkopů, 1892, Muži a ženy, 1893).

Jaroslav Kamper
(12. 8. 1871 Praha—31. 10. 1911 Praha). Novinář, výtvarný a literární kritik a historik, prozaik (Bílá láska, 1904), překladatel. Účastnil se založení Kruhu českých spisovatelů (1902), od 1908 dramaturg Vinohradského divadla. Nadšen romantikou minulého věnoval se v kulturně historických studiích dějinám a památkám Prahy.

Jan Karafiát
(4. 1. 1846 Jimramov—31. 1. 1929 Praha). Evangelický duchovní, učitel, prozaik. Stal se populární svými Broučky (1876), antropomorfizovanými obrázky z přírodního světa. Genezi knihy, kterou objevila až devadesátá léta, jakož i vlastní profil zachytil K. později v Pamětech spisovatele Broučků (5 svazků 1919—1928).

Jiří Karásek ze Lvovic
(vl. jm. Josef Jiří Antonín Karásek, 24. 1. 1871 Praha—5. 3. 1951 Praha). Poštovní úředník, básník, prozaik, kritik a sběratel literární a výtvarný; 1894 spoluzakladatel Moderní revue, vůdčí představitel české literární dekadence. Uvedl do lyriky devadesátých let pocity zániku a zmaru (Zazděná okna, 1894), spojené se smyslovostí básnického výrazu a nezřídka končící ve chtěné perverzi (Sodoma, 1895, Sexus necans, 1897). Prohloubení reflexe v poezii (Endymion, 1909, Ostrov vyhnanců, 1912) je v próze provázeno rámováním nedějových psychopatologických analýz (Mimo život, 1897) fantastickými ději a romaneskním prostředím zejména staré Prahy (Gotická duše, 1900, Román Manfreda Macmillena, 1907 ad.). Vynikl jako kritik impresionista zvláště tam, kde vykládá tvůrce sobě blízké (souborně: Renesanční touhy v umění, 1902, Impresionisté a ironikové, 1903, Chimerické výpravy, 1905).

Eduard Karel
(20. 1. 1861 Smiřice—18. 10. 1950 Turnov). Grafik. Učil se v ryteckém oddělení zlatnické školy v Praze a v grafické speciálce vídeňské Uměleckoprůmyslové školy u W. Ungera. V devadesátých letech platil za předního odborníka uměleckého tisku a vedl soukromou grafickou školu (1899—1919). Řadě českých malířů poskytl odborné poučení (Preislerovi, Hofbauerovi, Jiránkovi, Švabinskému ad.).

Georges Kars (Karpeles)
(2. 5. 1880 Kralupy — 6. 2. 1945 Ženeva). Malíř a grafik. Jeden z předních výtvarníků nejmladší předválečné generace německých umělců v Čechách. Školil se v Mnichově u F. v. Stucka. 1907 se představil výstavou v Rudolfinu.

Jan Kastner
(16. 5. 1860 Vrchlabí—11. 12. 1912 Praha). Řezbář a malíř. Profesor Uměleckoprůmyslové školy, zastánce historismu, který uplatnil v řadě návrhů oltářních architektur a plastik. V historizující koncepci používal rovněž secesní dekorativní motivy. Autor návrhu interiéru Uměleckoprůmyslové školy na Světové výstavě v Paříži 1900.

Adolf Kašpar
(27. 12. 1877 Bludov u Šumperka—29. 6. 1934 Železná Ruda). Ilustrátor, grafik a malíř. Žák Pirnerův z pražské Akademie, kde studoval 1899—1904. Sklon ke kresebně stylizovanému projevu a zájem o narativní pojetí obrazu předurčily jej k ilustrátorské tvorbě. Již po roce 1900 proslul jako ilustrátor české prózy. K jeho známým ilustračním dílům patří Babička Němcové (1903), Jiráskova Filosofská historie (1906) a F. L. Věk (1911).

František Kavalír
(6. 10. 1878 Osek u Rokycan—8. 9. 1932 Praha). Architekt a stavitel, teoretik architektury, předseda Artělu. Žák Kotěrův na Uměleckoprůmyslové škole v Praze 1904—1906. Publikoval ve Stylu, Architektonickém obzoru, Stavitelských listech.

František Kaván
(10. 9. 1866 Vichovská Lhota—16. 12. 1941 Libuň u Jičína). Malíř a básník. 1889—1896 studoval na pražské Akademii v krajinářské škole J. Mařáka. Do vývoje umění přelomu století zasáhl jako krajinář realistického ražení se sklonem k symbolické interpretaci přírody. 1896—1899 se nejvíce přiblížil symbolismu. V této době své výtvarné dílo doprovází i projevy literárními. Po 1900 přechází K. malířská tvorba do smyslově otevřenějšího projevu, v němž se mísí prvky realismu s opožděným impresionismem. Po 1900 význam K. pro vývoj malířství postupně slábl.

Václav Kejmar
(4. 5. 1869 Unhošť — datum úmrtní neznámo). Malíř, po akademických studiích u M. Pirnera se věnoval historické figurální malbě, později žánrové malbě z Chorvatska (1902—1904), podobizně (1905—1913) a teozofistické tematice.

Marie Louisa Kirschnerová
(7. 1. 1852 Praha—20. 6. 1931 Košátky). Malířka, sklářka a keramička. Školila se jako malířka v rodině Piepenhagenově v Praze, později v Mnichově a Paříži. Od konce osmdesátých let střídavě pobývala v Praze a Berlíně. Významnou oblastí její tvorby se staly návrhy skla, které patří k nejzajímavějším v evropském sklářství doby přelomu století. Své návrhy dodávala a realizovala v Loetzově sklárně v Klášterském Mlýně na Šumavě. Dokázala v nich využít hutních sklářských technik a krásu materiálů se smyslem pro uměřenost dekoru a jasnost tvaru.

Egon Erwin Kisch
(29. 4. 1885 Praha—31. 3. 1948 Praha). Po středoškolských studiích pražský německý novinář, publicista, reportér, prozaik (Der feche Franz, 1905, Der Mädchenhirt, 1913), básník (Vom Blütenzweig der Jugend, 1904). Jako redaktor německé Bohemie (od 1906) osvědčil už před válkou smysl pro aktualitu a přitažlivost reportáže. Zprvu si za námět bere staropražské tradice a prostředí pražského ghetta, vzápětí pak uplatňuje své podrobné znalosti pražské bohémy, velkoměstské spodiny, nočního života a periférie se zálibou pro senzační detail (Aus Prager Gassen und Nächten, 1908, Prager Kinder, 1911, Pražské obrázky, 1913, Temnou Prahou, 1914, Zapovězené lokály a jiné obrázky, 1914). Přepracováním reportáží po válce vznikla kniha Abenteuer in Prag (1919).

Antonín Klášterský
(25. 9. 1866 Mirovice u Písku—3. 10. 1938 Praha). Úředník Zemského výboru, básník, překladatel, prozaik, organizátor literárního života. Epigon Vrchlického. Po vzoru F. Coppéa vnesl do české poezie žánrové motivy velkoměstské, venkovské, přírodní i sociální (Spadalé listí, 1890, Písně z práce, 1891, Pražské motivy, 1893 ad.). Jejich svěží novost se záhy přeměnila v prázdnou rutinu, a ta postavila K. do naprostého protikladu k úsilí mladé generace (subjektivně o tom ve Vzpomínkách a portrétech, 1934). Obdobnou neživost vykazují i K. překlady (např. Moderní poesie americká, 2 svazky 1906, 1909).

Richard Klenka z Vlastimilu
(7. 7. 1873 Praha—6. 10. 1954). Architekt, malíř, od 1902 profesor Uměleckoprůmyslové školy. Studoval na pražské technice u J. Kouly a J. Schulze. V letech 1898—1900 působil v Paříži. V návrzích pražských domů i v architektuře výstavní uplatňoval novobarokní dekorativní prvky.

Ladislav Klíma
(22. 8. 1878 Domažlice—19. 4. 1928 Praha). Filozof a prozaik. Žil zprvu z jmění rodičů, později z přechodných zaměstnání (noční hlídač, řidič lokomobily). Základem jeho tvorby byla konfrontace principů metafyziky s živelně reálným viděním a chápáním světa. Ústředním pojmem jeho myšlení, provokativně přenášeným do života, byl pojem vůle a s ním související pojetí individua jako tvůrce svého osudu a pána světa (egodeismus — Svět jako vědomí a nic, 1904). Zaostření proti oficiální filozofii a literatuře stejně jako jeho společenský nonkonformismus podmínily svébytnou formu aforistického literárního projevu, slučujícího prvky dekadentní fantastiky a metafyziky s groteskní přízemností. Svým dílem se řadí k čelným představitelům předválečného expresionismu.

Josef Klimeš
(1875 Vranín na Moravě—3. 6. 1899 Paříž). Sochař. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u C. Kloučka. Výrazný talent českého sochařství devadesátých let, nalezl jedno z nejživějších řešení v dekorativní keramické plastice. V Paříži žil a působil v blízkosti V. Preissiga, jehož péčí se zachoval soubor jeho sochařských prací.

Karel Klostermann
(15. 2. 1848 Haag, Horní Rakousy—16. 7. 1923 Štěkeň u Strakonic). Středoškolský profesor, český prozaik, německý novinář. Ústředním tématem jeho díla je život šumavské přírody a jejích obyvatel (Ze světa lesních samot, 1894, V ráji šumavském, 1893, Kam spějí děti, 1901, Skláři, 1897). Kde toto téma opouštěl (s výjimkou Mlh na blatech, 1909, obdoby Holečkových Našich), nabývala převahy konvenční idyličnost a stylová rozvleklost (Suplent, 1913).

Celda (Celestýn) Klouček
(6. 12. 1855 Senomaty—14. 10. 1935 Praha). Sochař, štukatér, keramik, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Jeden z nejkultivovanějších dekoratérů, který jako jeden z prvních přecházel od historického tvarosloví k secesi. Je autorem sochařské a štukové výzdoby řady pražských staveb (Hypoteční banka, 1890, Pražská spořitelna, 1891, Zemská banka, 1895, Strakova akademie, 1896, Wohankův dům, 1898, Úvěrová banka, 1902, kostel v Bohnicích ad.).

Karel Ladislav Klusáček
(25. 10. 1865 Polná—21. 2. 1929 Praha). Malíř, ilustrátor, karikaturista, populární osobnost pražských uměleckých kruhů konce století. Studoval na pražské Akademii u A. Lhoty a M. Pirnera. Jeho tvorba byla založena na kresbě, sahající od historických námětů až ke grotesce. Kresby uveřejňoval v Ruchu, Švandovi dudákovi, Zlaté Praze, Světozoru ad. Na Jubilejní výstavě se představil dekorativním obrazem Tanec, hudba, zpěv. 1892—1893 vytvořil pro hudební sál knížete Hanavského cyklus obrazů k Wagnerovu Parsifalu. Široce se uplatnil na Národopisné výstavě (malby ve Staré Praze). Podílel se na výzdobě Zemské banky (1896).

Bohuslav Knoesl
(13. 2. 1873 Praha—9. 10. 1958 Praha). Poštovní úředník, básník. Epigon Vrchlického, uvedl se dekadentní poezií v Moderní revui (Martyrium touhy, 1897), později splynul s proudem lumírovského parnasismu (Hříčky s nebem i srdcem, 1905).

Beneš (Benedikt Julius) Knüpfer
(12. 4. 1844 Frýdštejn u Sychrova—18. 11. 1910 na moři při cestě do Ancony). Malíř, významná osobnost českého malířství poslední čtvrtiny

19. století. Bytostný romantik, studoval na mnichovské Akademii. Začal malovat historické obrazy, ale po svém přesídlení do Říma (1879) přešel k plenérové malbě. Základním tématem jeho smyslově založené malby se stal motiv moře, rozváděný od plenérového podání k symbolickým alegoriím přírodních sil a lidských vášní, personifikovaných nymfami a kentaury. K. obesílal pražské výstavy, ale zůstal přes zájem, který mu věnovalo buržoazní publikum, ztracencem uvnitř opomenuté generace neoromantiků. Nejopravdověji v jeho tvorbě zaznívají dekadentní motivy.

František Kobliha
(17. 11. 1877 Praha—12. 12. 1962 Praha). Grafik a malíř. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a na Akademii u F. Ženíška. Proslul jako básnivý grafik, programově sledující symbolistní poetiku pěstovanou v okruhu Moderní revue. Programově navázal na K. Hlaváčka. Soustředil se na grafiku (dřevoryt), z níž vynikají zejména cykly Pozdě k ránu, Máj, Ženy mých snů, Mstivá kantiléna. Byl zakládajícím členem Uměleckého sdružení Sursum.

Quido Kocian
(7. 4. 1874 Ústí nad Orlicí—3. 1. 1928 Hořice v Podkrkonoší). Sochař. Žák Myslbekův z Uměleckoprůmyslové školy a Akademie. Jeho tvorba se vyvíjela pod výrazným vlivem a v opozici k tvorbě Myslbekově větším důrazem na námětové pojetí sochy, její stavbu a modelaci. Přitahovaly jej hraniční motivy dušezpytné, zejména patologické. Stal se výrazným představitelem české symbolistní plastiky.

Oldřich Koníček
(12. 10. 1886 Kutná Hora—17. 7. 1932 Žehuň u Poděbrad). Malíř. Žák R. Ottenfelda na pražské Akademii. Inspiroval se francouzským malířstvím počátku 20. století, zejména figurální tvorbou Derainovou.

Jan Konůpek
(10. 10. 1883 Mladá Boleslav—12. 3. 1950 Nové Město nad Metují). Malíř a grafik. Nejprve studoval architekturu (1903—1906), poté malířství na pražské Akademii u M. Pirnera (1906 až 1908). Navázal na obsahové motivy symbolismu a tvárné prvky secese v dekorativně a obsahově okázalém projevu. Jeho raná tvorba, především kreslířská a grafická, sledovala efektní stylizace mezinárodního umění přelomu století. Radikalismus jeho projevu doprovázela i snaha o programové vystoupení v skupině Sursum, jejímž byl spoluzakladatelem. Na sklonku sledovaného období, kolem 1912, působivě využívá v tvorbě i prvků kubistického tvarosloví.

Pavel Körber
(15. 9. 1862 Praha—22. 10. 1925 Praha). Malíř samouk, proslul jako ilustrátor pracující pro Zlatou Prahu, Světozor, Zábavné listy ad. Působil i jako vydavatel. 1903—1904 uspořádal, ilustroval a vydal třísvazkovou publikaci Praha ve dne v noci.

Hugo Kosterka
(9. 4. 1867 Valašské Meziříčí—31. 5. 1956 Praha). Poštovní úředník, překladatel (zvl. ze skandinávských jazyků), kritik. Od devadesátých let se zúčastnil hnutí kolem Moderní revue, aby záhy vedle překladů pro Vzdělávací bibliotéku K. S. Sokola založil dva podniky: Sborník pro filosofii, mystiku a okultismus (I. 1897, II. 1898) s připojenou knihovnou a Symposion, sbírku „knih nové doby" (38 sv. od 1898), v níž vedle předních domácích autorů (Březina, Dyk, Karásek) vydával zejména citlivě přetlumočené autory severské. 1909—1910 redigoval časopis Dílo.

Karel Kostial
(1878 Vrchlabí—datum úmrtí neznámo). Malíř a grafik. Žák Schikanedrův z Uměleckoprůmyslové školy v Praze, jehož tvorba se vyvíjela v návaznosti na dílo jeho učitele. Pražské náměty spojené se světelnou a barevnou náladovostí se staly základním tématem jeho tvorby.

Jan Kotěra
(18. 12. 1871 Brno—17. 4. 1923 Praha). Vůdčí osobnost české architektury konce 19. a počátku 20. století. Profesor Uměleckoprůmyslové školy (od 1898) a Akademie (od 1910). Byl žákem i spolupracovníkem protagonisty moderní vídeňské architektury O. Wagnera (1894—1898). U něho si osvojil pokročilý názor na architekturu tvořenou jasnou konstruktivní řečí inspirovanou přírodou a technikou, směřující k jedinečnému poetickému uměleckému výrazu. Prvou jeho pražskou stavbou je Peterkův dům (1899—1900), programovou pavilón SVU Mánes (1900—1902), dílo charakteristické poetickou secesní dekorativností. Z modernistické vrstvy jeho tvorby byly v Praze postaveny především Suchardova vila a ateliér) 1905—1907), vodárna v Michli (1906—1907), Laichtrův dům (1908—1909), Kotěrův rodinný dům (1908), Urbánkův dům (1912—1913) ad. Výraznou stavbou byl pavilón Odborného školství na výstavě Obchodní a živnostenské komory (1908).

Jan Koula
(7. 2. 1855 Český Brod—18. 5. 1919 Praha). Architekt, uměleckoprůmyslový návrhář. Studoval na pražské technice a na vídeňské Akademii. Od 1897 profesor na pražské technice pro obor architektonického tvarosloví, ornamentálního a technického kreslení. Třebaže byl zastáncem přísného historismu, od devadesátých let jeho tvorba spojovala prvky historické architektury s folklórem a později i se secesí. Iniciačním dílem svého druhu se stal jeho rodinný dům v Bubenči (1896). V pražské architektuře se uplatnil projektem Čechova mostu (1906—1908).

Josef Král
(24. 5. 1877 Rakovník—19. 2. 1914 Praha). Malíř. Žák J. Mařáka a R. Ottenfelda na pražské Akademii. Od 1905 vystavoval s Jednotou umělců výtvarných. Malíř náladových pražských motivů.

Zdeněk Kratochvíl
(7. 12. 1883 Králův Dvůr u Berouna—14. 10. 1961 Praha). Kreslíř, ilustrátor, karikaturista. Publikoval pod pseudonymem T. R. Chvojka nebo R. T. Chvojka. Studoval na technice, později na pražské Akademii u Bukovace a na mnichovské Akademii u O. Seitze a A. Janka. Jeho kreslířská tvorba se vyvíjela pod vlivem Th. Th. Heina. Do pražské kultury vstoupil s generací „buřičů" s úsečným, kultivovaným projevem. V době před první světovou válkou publikoval v Šibeničkách, Kopřivách, Letácích, Uměleckém měsíčníku. Byl spoluzakladatelem a členem Skupiny výtvarných umělců (1911).

Karel Krattner
(7. 1. 1862 Praha—10. 12. 1926 Praha). Malíř, od 1910 profesor pražské Akademie. Zabýval se náboženskou a historickou malbou, působil jako restaurátor, psal o umění.

František Krejčí
(21. 8. 1858 Hostinné—24. 5. 1934 Praha). Filozof a psycholog, univerzitní profesor. 1900—1931 redaktor České mysli. Jeden z představitelů politického realismu a vědeckého pozitivismu. Poznání omezuje na přímou zkušenost; jeho psychologický systém (Psychologie, 1902—1926), v němž zastává biologismus a psychofyzický paralelismus, je konkrétní aplikací těchto zásad. Z K. spisů nejvíce působily O filosofii přítomnosti (1904), Filosofie posledních let před válkou (1918) a Svoboda, vůle a mravnost (1907), kde ukázal spění mravnosti k humanitním ideálům.

František Václav Krejčí
(4. 10. 1867 Česká Třebová—30. 9. 1941 Praha). Do 1895 učitel, pak novinář (Rozhledy, od 1897 trvale Právo lidu), literární, divadelní a hudební kritik, publicista, překladatel, prozaik a dramatik. V době nástupu České moderny se vedle Šaldy výrazně uplatnil kritickým zřetelem ke společenské funkci umění a k problémům etickým (Dnešní otázka mravní, 1894). Po vstupu do sociálně demokratického tisku sílí v jeho díle kritickém i beletristickém sklon k eklekticismu a osvětářství, jimž se dokázal vymanit už jen ojediněle — např. v přehledu Deset let mladé literatury (1901) či ve vytříbených esejích o Zeyerovi (1901), Nerudovi (1902), Máchovi (1907) a Vrchlickém (1913).

Rudolf Kříženecký
(28. 10. 1861 Zadar—12. 3. 1939 Praha). Architekt, profesor české techniky. Zastánce historické architektury, působil nejprve v ateliéru Schulzově, později měl ateliér vlastní. Podílel se na projektech veřejných staveb devadesátých let. Pro Národopisnou výstavu navrhl horácký statek. Vytvořil plán Jubilejní výstavy Obchodní a živnostenské komory v Praze roku 1908, navrhl podolské sanatorium (1911—1913).

Ludvík Kuba
(16. 4. 1863 Poděbrady—30. 11. 1956 Praha). Malíř, hudební skladatel a etnograf. Studoval na varhanické škole v Praze, zároveň se učil kresbě u B. Schnircha, později navštěvoval školu K. Liebschera, pražskou Akademii (ateliér M. Pirnera), Akademii Julien v Paříži (1893 až 1895) a soukromou školu A. Ažbého v Mnichově. Jeho malířské dílo rozvíjelo prvky smyslově impresívní malby i dekorativní kresby. Živý a uměřený vztah k viděnému světu zůstal základem jeho krajinářské i figurální tvorby.

Otakar Kubín
(22. 10. 1883 Boskovice—17. 10. 1969 Marseille). Malíř, příslušník skupiny Osma. Počátky jeho tvorby jsou charakteristické spontánním příklonem k modernímu umění. U něho nejméně zaznívá tragický pocit života, příznačný pro expresionistickou generaci. V předválečných obrazech objevoval emotivní působivost čisté barvy.

Bohumil Kubišta
(21. 8. 1884 Vlčkovice u Hradce Králové až 27. 11. 1918 Praha). Malíř, grafik, výtvarný teoretik. Nejvýraznější osobnost předválečné malířské generace. Člen Osmy. Již jako posluchač pražské Uměleckoprůmyslové školy a Akademie vystupoval jako radikální umělecká osobnost. Třebaže se jeho díla vyvíjela pod vlivy francouzského malířství, expresionistické pojetí, ke kterému otevřela cestu Munchova pražská výstava 1905, zůstalo dominantním rysem celé jeho složité a problémově bohaté tvorby. 1909—1910

byl dvakrát v Paříži a osvojil si kubistickou analýzu tvaru, na jejímž základě se rozvíjely jeho další obrazy klasicizující (Paridův soud, Koupání mužů, 1911), existencionálně expresívní (Sv. Šebestián, 1911—1912) a imaginativní (Oběšený, 1912). Publikoval v Šaldově Novině, Volných směrech, Uměleckém měsíčníku. Nejsyntetičtěji vyjádřil svůj umělecký názor ve studii O duchovním podkladu moderní doby.

František Kupka
(23. 9. 1871 Opočno—21. 6. 1957 Paříž, Puteaux). Malíř, grafik. Výrazně ovlivnil vývoj umění 20. století. Třebaže K. Prahou jen prošel na životní cestě z rodného Opočna do světa (studia na pražské Akademii u prof. Sequense 1888—1891), české umění, pražské prostředí a Praha ho poznamenaly na celý život právě tak, jako jeho tvorba působila zpětně na pražskou a českou kulturu. Akademické školení prohloubil na Akademii ve Vídni a Akademii Julien v Paříži. 1895 se trvale usídlil v Paříži, udržoval však stále styky s Prahou, především přátelstvím s J. S. Macharem, A. Mackem, V. Preissigem i s českými nakladateli a redakcemi. Vývoj K. tvorby od naturalistického projevu a deterministického názoru k abstrakci zahrnuje mnoho poloh, v nichž se uplatnily vlivy filozofie a spiritismu, národní umělecké tradice i folklóru, myšlenky sociální revolty i moderní přírodovědecké, zejména biologické objevy, nové prostředky analýzy a záznamu pohybu v kinoscopu a filmu. Tyto vlivy nalezly v Kupkově tvorbě ryze malířské zhodnocení epochálního významu, představující původní cestu k abstraktnímu projevu. 1907—1911 vznikalo jeho teoretické dílo Tvoření v umění výtvarném (česky vyd. 1923).

Jaroslav Kvapil
(25. 9. 1868 Chudenice u Klatov—10. 1. 1950 Praha). Novinář, od 1900 režisér a dramaturg, od 1912 šéf činohry Národního divadla, básník, dramatik, překladatel a libretista. Jako básník navazoval na Vrchlického, ale náladovostí a melancholickou snivostí předznamenal poezii dekadentní a symbolistní (Padající hvězdy, 1889, Růžový keř, 1890). Stejnými rysy se vyznačuje jeho tvorba dramatická, po Bludičce (1896) zejména v Princezně Pampelišce (1897) a v Oblacích (1903). Více než v literární tvorbě spočívá K. význam v jeho činnosti v ND, v novém pojetí režisérské práce, v chápání scénického díla jako jednotné struktury.

Hana Kvapilová
(roz. Kubešová, 29. 11. 1860 Praha—8. 4. 1907 Praha). Od 1888 herečka Národního divadla, idol generace devadesátých let, prozaička. S dobovou příznačností typizovala hrdinky dramat Ibsenových, Gorkého, Čechova ad. Vedle E. Vojana se vypracovala k vrcholům soudobého psychologického herectví. Její kongeniální literární pokusy, zveřejňované pod pseudonymem Mája Z., vydal posmrtně její manžel J. Kvapil jako Literární pozůstalost Hany Kvapilové (1907).

František Kysela
(4. 9. 1881 Kouřim—20. 2. 1941 Praha). Malíř, grafik, typograf, ilustrátor, afišista. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii. Od 1913 působil jako učitel na Uměleckoprůmyslové škole. Těžiště K. práce spadá do oblasti grafiky. Zde se prosadil již po 1900 dekorativně působivými plakáty (Zlatý věk, 1904, Všestudentská slavnost, 1904 a 1905), po kterých přecházel ke konstruktivně jasným návrhům v oblasti knižní typografie a plakátu (Grafia, 1910). Člen Osmy a Skupiny výtvarných umělců, činný v Artělu. Před první světovou válkou se jeho modernistický styl mísil s prvky neoklasicismu a kubismu a ústil v nový dekorativismus, který plně uplatnil až po válce.

Josef Lada
(17. 12. 1887 Hrusice u Senohrab—14. 12. 1957 Praha). Malíř, ilustrátor, karikaturista, spisovatel. Publikoval pod pseudonymy L. Horký, K. Gregor, V. Konečný, L. Rozner. Učil se malířem pokojů a knihařem. Navštěvoval kursy kreslení na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kam byl 1906 přijat jako posluchač. Školu záhy opustil a živil se kresbami pro humoristické časopisy. Spojil svůj kreslířský talent a lidovou fabulační schopnost s kultivovaným dobovým projevem (ovlivněn byl především Th. Th. Heinem a B. Paulem). 1909—1912 byl redaktorem Karikatur. V jadrnou umělečkou osobnost vyzrál v prostředí české předválečné bohémy, zejména v blízkosti J. Haška.

Josef Laichter
(9. 1. 1864 Dobruška—23. 5. 1949 Praha). Úředník finanční prokuratury, bratr nakladatele Jana Laichtra, prozaik, literární kritik (Naše doba). Jeho romány tlumočí zásady politického realismu, s moralizátorským zaostřením proti pokrokovému hnutí (Sychrova éra, 1892, Za pravdou, 1898) a s důrazem na etickou problematiku jedince (Na přechodu, 1908).

František Langer
(3. 3. 1888 Praha—2. 8. 1965 Praha). Student medicíny, básník, prozaik a dramatik. Umělecky a myšlenkově se formoval stykem s anarchizujícími literáty kolem S. K. Neumanna, s Haškem (s ním zakládal Stranu mírného pokroku), bratry Čapky (s nimi účastníkem Almanachu na rok 1914), výtvarníky ze Skupiny výtvarných umělců (sám byl členem a 1912—1914 spoluredigoval její Umělecký měsíčník). V počátcích L. tvorby je patrný příklon k novoklasicismu, a to jak zpracováním eroticky vzrušujících témat v povídkách (Zlatá Venuše, 1910), tak uměřenou formou, zvláště strohou v prvotinách dramatických (Svatý Václav, 1912, Noc, 1914, vyd. 1925).

Richard Lauda
(3. 1. 1873 Jistebnice u Tábora—24. 7. 1929 Tábor). Malíř a grafik. Studoval na pražské Akademii u Pirnera. Malíř sociálně kritického zaměření, věnující se převážně námětům z vesnického života.

Otakar Lebeda
(8. 5. 1877 Praha—12. 4. 1901 Malá Chuchle). Malíř, jeden z nejvýraznějších talentů české krajinomalby přelomu století. 1892—1897 studoval na pražské Akademii u J. Mařáka, od 1898 v Paříži u Colarossiho. Navázal na plenérové malířství Chittussiho. Částečně se přiblížil impresionismu, směřoval však k dramatičtějšímu vyjádření vjemu krajiny. Jeho tvorba zůstala na cestě k expresionismu. 1901 posmrtná výstava v Praze.

Paul Leppin
(27. 11. 1878 Praha—1945 Praha). Básník, prozaik a dramatik. Úředník v Praze. Patřil k neoromantikům, osudovou senzitivností však předcházel expresionisty. Zapůsobil především lyrikou (Zvony volající do tmy, 1903), plodnější byl jako prozaik (romány Práh života, 1901, Hora vykoupení, 1908, Daniel Jesus, 1905, Severiova cesta do temnot, 1914).

Emanuel z Lešehradu
(vl. jm. Josef Maria Emanuel Lešetický z Lešehradu, 15. 11. 1877 Praha—30. 5. 1955 Praha). Archivář Zemské banky v Praze, básník, prozaik, dramatik, literární a umělecký popularizátor a sběratel (Lešehradeum), překladatel. Jeden ze souputníků dekadence a symbolismu devadesátých let (Smutnými kraji, 1898, Květ samoty, 1899 ad.). Jeho próza je ovlivněna zájmem o magii, okultismus, theosofii a svobodné zednářství.

Adolf Liebscher
(11. 3. 1857 Praha—11. 6. 1919 Potštýn nad Orlicí). Malíř a návrhář, ilustrátor. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. Příslušník generace Národního divadla, jehož tvorba byla oblíbená ještě na přelomu století. Pro Jubilejní výstavu vytvořil s bratrem Karlem malířské dioráma Dobývání Prahy od Švédů r. 1648. Z výzdoby architektur jsou nejznámější okenní malby chrámu sv. Ludmily na Vinohradech.

Karel Liebscher
(23. 2. 1851 Praha—20. 4. 1906 Praha). Malíř a ilustrátor. Studoval na pražské Akademii. Proslul jako malíř námětů z české národní mytologie. Část z nich byla vydávána na barvotiskových pohlednicích (Zatčení Karla Havlíčka, Upálení Jana Husa ad.). Značnou pozornost věnoval historické topografii (Hrady a zámky, Čechy). S bratrem Adolfem vytvořil diorámа Dobývání Prahy od Švédů r. 1648. Pro výzdobu Městského muzea v Praze vytvořil pražské veduty.

Jan Lier
(27. 10. 1852 Kutná Hora—2. 6. 1917 Praha). Prozaik, fejetonista a kritik lumírovského kruhu. Vystřídal řadu úředních povolání, mj. na železnici, odkud vytěžil náměty pro některé ze svých kritických novel psaných do počátku devadesátých let. 1896—1900 působil jako dramaturg a později lektor Národního divadla; současně se věnoval kritice.

Emanuel Krescenc Liška
(19. 4. 1852 Mikulovice na Moravě—18. 1. 1903 Praha). Malíř, od 1888 profesor na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Studoval na pražské a mnichovské Akademii. Během svého školení a později působení v Itálii v osmdesátých letech vypracoval se v jednoho z předních reprezentantů akademické malby. Jeho obrazy jsou prolnuty romantickým cítěním. Největšího uznání dosáhla L. tvorba při umělecké retrospektivě na Jubilejní výstavě, kde vystavil rozměrné plátno Sen Michel-Angela Buonarottiho.

Emil Artur Longen
(vl. jm. Emil Artur Pitterman, 29. 7. 1885 Pardubice—24. 4. 1936 Benešov). Malíř, herec a literát. Studoval u F. Thieleho na pražské Akademii. Jeden z nejvýraznějších představitelů expresionismu v českém malířství této doby. 1907 spoluzakladatel Osmy. Od seznámení se svou pozdější ženou Xenou 1910 se věnoval plně divadlu, zejména působil na kabaretních scénách v Praze (Lucerna, Montmartre). Významná postava předválečné anarchizující bohémy, přítel Haška (o něm vzpomínková monografie, 1928), Kische, Sauera ad.

Ludvík Lošťák
(1. 3. 1862 Nové Mitrovice—17. 10. 1918 Praha). Lektor angličtiny na Karlově univerzitě, překladatel, komponista, básník, dramatik. Proslul jako břitký polemik, jehož vznětlivost se projevila i v poezii, často satirické (Básně, 1891,

Tři noci u mrtvoly, 1894, Ranní soumrak, 1911 ad.). 1897 se bezúspěšně pokusil o zformování tzv. mladé hudební generace; později se hudbě věnoval jen teoreticky (Chromatické hromobití, 1903—1905). Jako satirik se osvědčil v autobiografických útržcích A tak jsem žil (1909—1913).

Antonín Macek
(17. 6. 1872 Mladá Boleslav—22. 5. 1923 Praha). Vyučený řezbář a štukatér, úředník dělnické nemocenské pojišťovny, od 1897 soc. dem. novinář, básník, prozaik, výtvarný kritik, překladatel. Výrazná osobnost politického a kulturního života socialistické orientace. 1903—1920 redigoval dělnický měsíčník Rudé květy a 1907—1909 dětský časopis Jaro. Jeho poezie se vyvíjela od vlivů Macharových (Mému dítěti, 1909) k lumírovským meditacím (Kniha o ráji, 1913); v próze zužitkoval znalost světového duchovního odkazu v řadě parafrází (Bezbožné povídky, Dvě povídky, 1911). Rozsáhlá je M. činnost redaktorská, editorská (Poezie sociální, 1902), kulturně politická a osvětová.

Jiří Mahen
(vl. jm. Antonín Vančura, 12. 12. 1882 Čáslav—22. 5. 1939 Brno). Studoval na filozofické fakultě, od 1910 redaktor Lidových novin, básník, prozaik, dramatik, esejista. V základu M. mnohostranné činnosti leží společná zkušenost příslušníka Neumannovy anarchizující generace (viz román Kamarádi svobody, 1909). Úsilí o emancipaci vlastní osobnosti a nalezení životní plnosti je tématem jeho prvotin prozaických (Podivíni, 1907) i básnických (Plamínky, 1907). Lyrický impresionismus (Díže, 1911) je charakteristický i pro tvorbu dramatickou (např. z ruské revoluce 1905 aktovka Klíč, 1907), která vrcholí Jánošíkem (1910).

Josef Mach
(5. 2. 1883 Loučeň u Nymburka—8. 11. 1951 Praha). Od 1912 učitel, úředník a redaktor krajanských novin v Chicagu a New Yorku, básník, prozaik, překladatel. Jeho básnická sbírka Robinson Krusoe (1909) je zjevnou reakcí na poezii lumírovskou a dekadentní.

Josef Svatopluk Machar
(29. 2. 1864 Kolín—17. 3. 1942 Praha). Úředník vídeňské banky, básník, prozaik, publicista českého politického realismu. Po provokativních básnických zpovědích milostné deziluze (Confiteor I—III, 1887—1892) programově zaútočil na falešné umělecké a společenské konvence ve sbírkách politické lyriky a satiry Tristium Vindobona (1893), Boží bojovníci (1897), a Satiricon (1903) a v osobně reflektovaných příbězích Zdc by měly kvést růže ... (1894) a Magdaléna (1894). Výrazem rozčarování z rozpadu České moderny (její manifest stylizoval 1895) je sbírka Golgata (1901), zárodek básnického cyklu svědomím věků. V něm řadou sbírek až do let poválečných zachytil historický vývoj lidstva. Jeho úpadek spojoval s křesťanstvím, proti němuž jsou zaměřeny prózy a fejetony Řím (1907), Katolické povídky (1911) aj. Typ osobnosti i atmosféru doby objasňuje vzpomínková próza (Knihy feuilletonů I—II, 1901—1902, Konfese literáta, 2 svazky, 1901).

Ladislav Machoň
(28. 4. 1888 Praha—22. 12. 1973 Praha). Architekt, jevištní výtvarník, příslušník nejmladší umělecké generace před první světovou válkou. Studoval na technice u J. Schulze a J. Fanty, od 1909 působil v ateliéru J. Kotěry.

Antonín Majer
(1. 2. 1882 Praha—6. 12. 1963 Praha). Malíř. 1899—1905 studoval u V. Brožíka, V. Hynaise a H. Schwaigra na pražské Akademii. Výraznou část jeho počáteční malířské tvorby tvořily motivy každodenního pražského života.

Marie Majerová
(vl. jm. Marie Bartošová, provdaná Stivínová, pak Tusarová, 1. 2. 1882 Úvaly u Prahy až 16. 1. 1967 Praha). Spisovatelka, publicistka. Studiem v Dělnické akademii, příslušností k okruhu S. K. Neumanna (od 1910), prací v dělnickém hnutí (zvl. 1904—1906 ve Vídni) a pobytem v Paříži 1906—1907 se vyhrotila v osobnost pokrokové životní orientace. Její tvorba se vyvíjela v linii tradiční ženské prózy (např. Plané milování, 1911) a v linii sociálních próz z dělnického prostředí (Povídky z pekla, 1907 aj.). Ke spojení obou linií došlo už v prvotině Panenství (1907) a pak v románu Náměstí republiky (1914), v němž se M. po svém vyrovnala s generačními představami o anarchismu.

Antonín Mára
(28. 6. 1877 Praha—27. 2. 1946 Praha). Sochař, štukatér. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u C. Kloučka, S. Suchardy a F. Jeneweina. Podílel se na výzdobě řady pražských staveb, např. Zemské banky, Obecního domu, hlavního nádraží, Národního domu na Smíchově ad.

Josef Richard Marek
(21. 7. 1883 Praha—19. 6. 1951 Praha). Grafik, typograf z nejmladší generace příznivců Moderní revue. Studoval architekturu na pražské technice, pak na Akademii u V. Bukovace a V. Hynaise. Uplatnil secesní ornamentiku v působivých symbolistních návrzích.

Luděk Marold
(7. 8. 1856 Praha—1. 12. 1898 Praha). Malíř, grafik, ilustrátor. Renomovaná osobnost českého umění konce století. Studoval na pražské Akademii, po vyloučení 1882 v Mnichově, kde byl v čele skupiny českých umělců nazvané Škréta. Po návratu do Prahy 1887 pokračoval ve studiích u M. Pirnera a na Uměleckoprůmyslové škole. 1889—1897 působil v Paříži, kde proslul svými svěžími kresbami a ilustracemi. Z akademické kresby a malby lehce přecházel k dekorativně stylizovanému projevu, zachycujícímu gesta a chvíle okolního života. Ve své tvorbě působivě využil prvky, které do obrazového světa přinesla fotografie. Programovým dílem žánrového malířství se stal jeho olej Z vaječného trhu (1888). Nejproslulejší jeho prací je monumentální panoráma Bitva u Lipan, které vytvořil se skupinou malířů pro pražskou Výstavu inženýrství a architektury roku 1898.

Miloš Marten
(vl. jm. Miloš Šebesta, 4. 2. 1883 Brno—23. 7. 1917 Přepeře u Turnova). Studoval práva, od 1912 konceptní úředník pražského magistrátu, literární a výtvarný kritik, prozaik. Jeho dílo je spojeno s Moderní revue, jejímž byl čelným představitelem a s níž od dekadentního aristokratismu došel ke klasicistnímu tradicionalismu a katolictví. Tvůrčí jednostrannost M. je více patrná v jeho povídkách (Cyklus rozkoše a smrti, 1907, Dravci, 1913), zatímco v kritických esejích zaměřil pozornost k výrazovým stránkám soudobého umění (Styl a stylizace, 1906, Kniha silných, 1910, Akkord, 1916) a k otázkám místa a doby (Nad městem, 1917).

Julius Mařák
(29. 3. 1832 Litomyšl—8. 10. 1899 Praha). Malíř, grafik, do roku 1887 profesor krajinomalby na pražské Akademii. M. představuje spolu s Chittussim patrona české krajinomalby konce století. Původně žák Haushoferovy školy na pražské Akademii a žák Rottmannův z mnichovské Akademie, proslul jako kreslíř lesních interiérů, které dokázal zachytit s neobyčejnou živostí, detailností i malířskou monumentalitou. Na Akademii vedl krajinářskou speciálku, z níž vyšla většina našich významných krajinářů přelomu století v čele s F. Kavánem, A. Slavíčkem a J. Lebedou.

Václav Mařan
(23. 5. 1879 Svijanský Újezd—17. 2. 1962 Bechyně). Sochař, štukatér a keramik. Žák C. Kloučka na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (1893—1899). Před 1900 se věnoval štukové plastice, pak keramice. Od 1902 byl v Paříži modelérem u keramického mistra Lechenala, později u sochařky De Frumery a v sochařské škole Collarosiho. Od 1903 působil jako učitel, později jako profesor na keramické škole v Bechyni. V keramice jedinečně uplatnil rostlinné motivy plasticky vyvinuté modelace. Plastické pojetí sledoval i v pozdějších jednoduchých keramických vázách a objektech.

Josef Mařatka
(21. 5. 1874 Praha—20. 4. 1937 Praha). Sochař. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u C. Kloučka a na Akademii u J. V. Myslbeka. 1900 odešel do Paříže, kde se stal žákem a asistentem francouzského sochaře A. Rodina, v jehož blízkosti umělecky vyzrál. Uvedl do českého sochařství živou modelaci, založenou na psychologické vnímavosti a působivosti lidského těla (studie rukou a nohou 1900—1903). Od fragmentů přecházel k impresívně a symbolicky pojatým ženským aktům. Po návratu do Prahy 1904 spolupracoval se S. Suchardou na Palackého pomníku. V letech před první světovou válkou směřoval k pevnější sochařské formě klasicistní tradice.

Tomáš Garrigue Masaryk
(7. 3. 1850 Hodonín—14. 9. 1937 Lány). Od 1882 profesor Karlovy univerzity, 1891—1893 poslanec za stranu mladočeskou, 1900 zakladatel České strany lidové z tzv. politických realistů a 1907 za ni poslancem; filozof, sociolog, politik, publicista, redaktor Athenea (1884—1893) a Naší doby (od 1893). Už od osmdesátých let podnětně zapůsobil spisy, zaměřenými k aktuálním otázkám sociologickým a filozofickým (Der Selbstmord, 1881 ad.). Jeho filozofie, úzce spojená s kulturní a politickou praxí, pomáhala překonat zastaralé formy myšlení a usilovala o vytyčení nové dějinné koncepce. V ní je dosažení nábožensky podbarvených humanitních ideálů spojeno s navázáním na odkaz české reformace, aby tak byla zpětně vytvořena základna pro praktickou politickou činnost tzv. realismu (Česká otázka, Naše nynější krise, 1895, Ideály humanitní, 1901, Inteligence a náboženství, 1907). Tady, stejně jako např. v kritice marxismu (Otázka sociální, 1898), vystupuje M. více jako ideolog než jako filozof a historik.

Karel Mašek
(pseudonym Fa Presto, 29. 12. 1867 Praha až 13. 10. 1922 Praha). Soudní, pak magistrátní úředník, básník, prozaik, dramatik. Upozornil na sebe parodistickou básnickou prvotinou Utíkej, Káčo! (1894). Další sbírky i povídky jsou už

poznamenány sentimentalitou (Kyselé hrozny, 1895, Popěvky tulácké, 1900). 1897—1899 spoluredigoval Volné směry (Tři léta s Mánesem, 1921).

Karel Vítězslav Mašek
(1. 9. 1865 Komořany u Prahy—24. 7. 1927 Praha). Malíř, grafik, uměleckořemeslný návrhář, architekt, od 1898 profesor dekorativní malby na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Studoval na pražské a mnichovské Akademii, 1887 na Akademii Julien v Paříži. Mnichovská léta (1884—1886) trávil v přátelství s Muchou a Maroldem, tvůrčí cestu však hledal samostatně, a to především studiem francouzského malířství, z něhož na něho nejvíce zapůsobil pointilismus. 1888 vytvořil v tomto duchu malbu Jaro a 1893 Libuši. Jeho tvorba kolísala mezi národopisem a akademickou ateliérovou malbou (Na rozcestí, 1896), mytologií (Sámův soud, 1910) a abstraktní ornamentikou. Svými dekorativními malbami se v Praze uplatnil při Jubilejní výstavě (Panneau décoratif, 1891), při výzdobě budovy bývalé Pražské pojišťovny (1895, dnes Gottwaldovo muzeum) a hlavní pošty (1901). Jedinečným syntetickým dílem byl jeho rodinný dům z r. 1901, navržený včetně vnitřního zařízení (tapet, obrazů, objektů) i úpravy zahrady domu.

Josef Mauder
(1. 12. 1854 Praha—15. 11. 1920 Praha). Sochař, profesor Státní průmyslové školy v Praze. Žák Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni a pražské Akademie. Inspirován soudobou francouzskou plastikou, uplatňoval ve své akademické tvorbě dekorativní prvky předznamenávající secesní ornamentiku (pamětní deska Jaroslava Čermáka, 1881 a sochy Slavína z vyšehradského hřbitova, 1892). Podílel se na sochařské výzdobě pražské architektury konce století (Národní muzeum, Strakova akademie, Městská spořitelna ad.). Sentimentálním epilogem jeho tvorby je Zeyerův pomník v Chotkových sadech (dokončen 1913).

Rudolf Medek
(8. 1. 1890 Hradec Králové—22. 8. 1940 Praha). Absolvent učitelského ústavu v Hradci Králové, od 1909 učitel na Hradecku. Pozdní epigon symbolismu Moderní revue (Půlnoc bohů, 1912, Prsten, 1914, Dvě novely, 1914). Jeho texty ilustroval Josef Váchal.

Josef Merhaut
(13. 10. 1863 Zbiroh—5. 9. 1907 Brno). Redaktor Moravské orlice, prozaik, divadelní referent, fejetonista, básník. Autor naturalistických povídek, zachycujících s vyhraněným zájmem o malbu prostředí a nálad osudy brněnských velkoměstských typů (Povídky, 1890, Had a jiné povídky, 1892, Černá pole, 1896). Jeho tvorba korespondovala s pražským literárním a výtvarným realismem a naturalismem.

Franz Metzner
(18. 11. 1870 Všeruby—24. 3. 1919 Berlín). Sochař německého původu hlásící se mezi německé umělce z Čech, člen V. D. K. B. Původně kameník, působil v Praze, Plzni, Vídni a Berlíně. 1903—1907 profesor na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. Jeho modernisticky stylizovaný projev korespondoval s architekturou racionalistické moderny. Z pražských architektů spolupracoval především s J. Zaschem.

Gustav Meyrink
(vl. jm. Gustav Meyer, 19. 1. 1868 Vídeň až 4. 12. 1932 Starnberg, dnes NSR). Úředník, později (do 1902) majitel bankovního závodu v Praze, pak spolupracovník mnichovského Simplicissima, prozaik. Za pobytu v Praze se účastnil vznikajícího okultního života (např. založení pražské odbočky theosofické společnosti) a tento zájem se obrazil i v jeho tvorbě, kterou vedle jiných prací (např. satira Der heisse Soldat, 1903) proslavil zejména román z prostředí pražského ghetta Golem (1915).

Jan Minařík
(5. 12. 1862 Praha—26. 5. 1937 Praha). Malíř, vedutista staré Prahy, krajinář a básník. Žák Mařákův z pražské Akademie. Osvojil si drobnopisný malířský projev vnímavý k detailu a náladě prostředí. Jako básník psal epigramy pod pseudonymem Jan z Vyšehradu a Jan B. Minařík.

Josef Mocker
(22. 11. 1835 Cítoliby u Loun—15. 11. 1899 Praha). Architekt a stavitel v Praze, čelný představitel romantického historismu pseudogotického směru. Studoval na vídeňské technice a Akademii. Působil ve Vídni, 1873 byl Jednotou svatovítskou povolán do Prahy a jmenován stavitelem pražské katedrály; dostavbu řídil do 1898. Vyšel z puristické idealizace gotické architektury 14. století a v duchu tohoto ideálu navrhl dvouvěžové západní průčelí chrámu sv. Víta, provedl řadu úprav památek pražských a českých a navrhl nové chrámové stavby v Praze (kostel sv. Ludmily na Vinohradech, kostel na Žižkově).

Jan Mraček
(13. 7. 1874 Nehasice—13. 6. 1961 Brno). Architekt. 1900—1903 studoval na vídeňské Akademii u O. Wagnera. 1904 navrhl projekt regulace a přestavby Slovanského ostrova, který zůstal nerealizován.

Alois Mrštík
(14. 10. 1861 Jimramov—24. 2. 1925 Brno). Správce školy v Divákách u Hustopečí, prozaik, dramatik, 1907—1910 s bratrem Vilémem redaktor Moravskoslezské revue, spoluautor dramatu Maryša (1894) a souboru próz Bavlnkovy ženy a jiné povídky (1897). Schopnost plastického vykreslení postav, kterou tu projevil, uplatnil i v samostatných dílech: v povídkách Dobré duše (1893) a zejména v „kronice moravské dědiny" Rok na vsi (9 svazků, 1903—1904).

Vilém Mrštík
(14. 5. 1863 Jimramov—2. 3. 1912 Diváky u Hustopečí). Nedostudovaný právník a krátce úředník úrazové pojišťovny v Praze, od 1889 volný literát, prozaik, kritik literární a výtvarný, dramatik, překladatel. Již v osmdesátých letech připravoval jako kritik půdu realismu a naturalismu v české literatuře (jeho kritiky částečně ve výboru Moje sny, 1902—1903; zde také Bestia triumphans, 1897, pamflet na záchranu staré Prahy). M. prozaická tvorba usilující o impresionistické zachycení nálad a situací (např. Obrázky, 1894 ad.) vrcholí ve dvou prózách: v harmonické Pohádce máje (čas. 1892, v knižním vyd. 1897) a v sociálně fatálním pražském románu Santa Lucia (1893). Spolu s úspěchem realistického dramatu Maryša (1894, s bratrem Aloisem) znamená období devadesátých let kulminační bod M. vývoje. Po bojích Moderny nastává tvůrčí sestup (román Zumři, 1912), který jej s motivy osobními dovedl až k sebevraždě.

Alfons Mucha
(24. 7. 1860 Ivančice—14. 7. 1939 Praha). Malíř, grafik, fotograf, vůdčí osobnost evropského umění na přelomu století. Od 1885 studoval na mnichovské Akademii, 1888 na Akademii Julien v Paříži. Třebaže jeho tvorba se v devadesátých letech tematicky obracela k vlasti (např. ilustrace k Adamitům), rozvinula se v souvislostech kultury pařížské a do Prahy zasahovala jen ve svých ohlasech. Kulminace M. díla spadá do let jeho spolupráce se Sarah Bernhardtovou, pro jejíž divadlo vytvořil v druhé polovině devadesátých let řadu slavných plakátů (Ghismonda, 1894, Dáma s kaméliemi, 1896, Lorenzaccio, 1896, Médea, 1898 ad.). 1897 vystavoval v Praze. S vývojem českého umění přelomu století se M. rozcházel generačně i názorově. Po návratu ze Spojených států do Prahy se účastnil výzdoby Obecního domu (1911). Stranou dobového dění vznikal jeho monumentální cyklus obrazů Slovanská epopej, věnovaný mýtu historie slovanských národů.

Bedřich Münzberger
(1846 Praha—23. 7. 1928 Praha). Architekt a stavitel. Studoval na pražské technice. Průkopník železné architektury. Jeho hlavním dílem se staly Průmyslový palác a strojovna z Jubilejní výstavy 1891. Moderní architektonický výraz železné architektury kombinoval s architektonickými motivy historických a exotických stylů (např. u interiéru synagógy v Dušní ulici).

Kamil Vladislav Muttich
(10. 2. 1873 Praha—6. 11. 1924 Nymburk). Grafik a malíř, populární osobnost pražských salónních uměleckých kruhů. Žák Pirnerův z pražské Akademie. Jeden z nejplodnějších grafiků, který uplatnil akademickou a secesní kresbu v řadě ilustrací, karikatur, plakátů.

Josef Václav Myslbek
(20. 6. 1848 Praha—2. 6. 1922 Praha). Sochař, profesor Uměleckoprůmyslové školy (od 1895) a Akademie (od 1896) v Praze. Nejvýznamnější osobnost českého sochařství 19. století. Jeho dílo, navazující na klasickou sochařskou tradici (antiku, renesanci), uplatnilo se především v myšlenkovém světě generace Národního divadla. V prvé polovině devadesátých let inspirativně využilo naturalistických a symbolických motivů evropské plastiky a otevřelo vývoj českého secesního sochařství. Do jeho časového rámce zapadají vrcholná M. díla z počátku 20. století, pomník sv. Václava na Václavském náměstí (1894—1911) a pomník K. H. Máchy z Petřínských sadů (1910—1912).

Karel Myslbek
(24. 7. 1874 Praha—21. 8. 1915 cestou do Krakova). Malíř a grafik. Syn sochaře J. V. Myslbeka. Studoval práva, později německou a francouzskou literaturu a zároveň malířství, večerní kursy u M. Pirnera, od 1896 na pražské Akademii u V. Hynaise. Jeho tvorba směřovala od impresívního krajinářství k sociálně kritické tvorbě, založené na důsledném sledování naturalisticky viděného a realisticky stylizovaného tvaru. Jeho společenská kritika sahala od melancholie (Černý pierot, 1907) k sociální revoltě (Vystěhovalci, 1908, Neštěstí na stavbě, 1909).

Xaver František Naske
(2. 6. 1884 Praha—22. 8. 1959 Praha). Malíř. Studoval na pražské Akademii v letech 1901—1907. V době před válkou si osvojoval modernistické i neoklasicistní malířské konvence, které nikterak nepřekročil.

Vratislav Nechleba
(17. 6. 1885 Praha—26. 7. 1965 Praha). Malíř portrétista. Žák Pirnerův z pražské Akademie. V době do první světové války se uvedl portréty, v nichž se suverénní malířský přednes pojil s expresívními náběhy. Ty byly později oslabeny a malíř přijal úlohu oficiálního portrétisty.

Karel Nejč
(22. 7. 1875 Cvrčovice—15. 3. 1900 Brandýsek u Buštěhradu). Básník. Ve své jediné, až posmrtně vydané sbírce Básně (1900) se projevil jako impresionistický básník chmurných nálad.

Karel Nejedlý
(8. 7. 1873 Praha—29. 11. 1927 Praha). Malíř a grafik. Žák Mařákův a Sequensův z pražské Akademie a Schikanedrův z Uměleckoprůmyslové školy. Malíř žánrových obrazů, podobizen a krajin. Upoutává grafickou prací, a to zejména módně stylizovanými ilustracemi a plakáty.

Otakar Nejedlý
(14. 3. 1883 Roudnice nad Labem—17. 6. 1957 Praha). Malíř. Studoval v soukromé škole F. Engelmüllera a na Akademii u A. Slavíčka. Již po roce 1900 nalezl díky svým živě a celistvě malovaným krajinám uznání mezi našimi krajináři. V Slavíčkově blízkosti jeho malířský projev vyzrál v syntetickou impresívní malbu, která se během cest do Indie a na Cejlon 1907—1914 proměnila v expresívní projev neobyčejně působivé barevnosti, srovnatelný s francouzským fauvismem.

Zdeněk Nejedlý
(10. 2. 1878 Litomyšl—9. 3. 1962 Praha). Od 1896 student historie na Karlově univerzitě, pak asistent archívu Národního muzea, od 1909 profesor hudební vědy na Karlově univerzitě, literární, hudební a divadelní historik a kritik, estetik, publicista, redaktor (Smetana, 1910—1927, Česká kultura, 1912—1914). Ovlivněn důkladným školením Gollovým a Hostinského, snažil se od počátku sloučit ve svých pracích pozitivistickou důkladnost se zřetelem k ideálům národním, sociálním i mravním, odvozeným z vlivů Masarykových. Ačkoliv práci čistě historické se věnoval jen krátce na počátku století (např. Dějiny města Litomyšle a okolí, 1903), zůstalo úsilí o postižení co nejširších souvislostí dějinných patrné i v dalších oblastech N. činnosti. Z nich to byla především hudba, ve které se N. dostalo školení od Z. Fibicha a již věnoval kromě prací objevných (Smetana, Wagner, Fibich aj.) i jednostranně odmítavých (Suk, Dvořák) přehledné Dějiny české hudby (1903) a zejména monumentální Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách (1904), Počátky husitského zpěvu (1907) a Dějiny husitského zpěvu za válek husitských (1913), vrcholné dílo gollovské školy.

Josef Ladislav Němec
(24. 2. 1871 Praha—1934). Zlatník. 1885 a 1890—1893 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, od 1896 učitel odborné zlatnické školy v Praze. Syn majitele zlatnické firmy Václava Němce. Poučen soudobým evropským uměním vedl zlatnický závod v duchu kultivovaného secesního projevu založeného na plasticky pojatých přírodních motivech.

Jan Neruda
(9. 7. 1834 Praha—22. 8. 1891 Praha). Klasik české literatury 19. století. Ačkoliv už od osmdesátých let žil zvláště vlivem trvalé choroby v ústraní a na samém prahu devadesátých let umírá, vliv jeho díla až do přelomu století sílí a vlastně teprve nyní se mu dostává ocenění a pochopení. Ústy Macharovými se k němu hlásí mladá generace při tzv. boji o Hálka 1894, a tím je i veřejně proklamováno vědomí šíře i hloubky N. odkazu. Niterná zainteresovanost na národním osudu, projevená vrcholně ještě v posmrtně vydaných Zpěvech pátečních (1896), nejvyšší demokratičnost a pochopení pro i jen tušené sociální pohyby, realistické vidění a láska k pravdě byť trpké — to jsou vlastnosti N. díla, na které navazovali mladí autoři od Machara přes Čapka-Choda až po buřiče Šrámka, Tomana a Gellnera.

Stanislav Kostka Neumann
(5. 6. 1875 Praha—28. 6. 1947 Praha). Po nedokončených studiích středoškolských a na obchodní akademii krátce v Hlase národa, pak svobodný novinář, básník, prozaik, publicista literární a výtvarný. V devadesátých letech pracoval aktivně v pokrokovém hnutí, byl souzen v procesu s tzv. Omladinou a vězněn na Borech, kde také vznikla jeho prvotina Nemesis bonorum custos (1895). Při styku s Moderní revuí vytvořil několik sbírek, v nichž se vzdorný aristokratismus spojuje s provokativním kultem Satana (Satanova sláva mezi námi, 1897 ad.), tvořícím svým pohansky barbarským pojetím zřejmý přechod k sociálně otevřenému Snu o zástupu zoufajících (1903). Tato sbírka je zároveň završením N. sblížení s anarchistickým hnutím: po pokusu soustředit všechny mladé v Almanachu secese (1896) vydává 1897—1905 Nový kult a kolem něj a své „olšanské vily" na Žižkově sdružuje skupinu mladých autorů (Šrámek, Gellner, Toman aj.). 1905 odchází na Moravu (Řečkovice a Bílovice). Upoután jejím přírodním prostředím se vzdaluje anarchismu a obrací se ke smyslově obrazné přírodní a milostné lyrice (Kniha lesů, vod a strání, 1914). S jejím vitalismem je časově souběžná i poezie ryze civilistní (Nové zpěvy, vyd. až 1918), která N. přivedla ke spolupráci s předválečnou modernou i k účasti na jejím Almanachu na rok 1914. Paralelní s N. poezií je i jeho břitce aktuální publicistika (např. Socialismus a svoboda, 1909).

Kamila Neumannová
(roz. Krémová, 24. 3. 1874 Praha—26. 3. 1956 Tuchoměřice). Nakladatelka a překladatelka, první manželka S. K. Neumanna. 1905—1927 vydávala za pomoci A. Procházky obsahově i úpravou vysoce hodnotné sbírky Knihy dobrých autorů a Čeští autoři.

Arne Novák
(2. 3. 1880 Litomyšl—26. 11. 1939 Polička). Do 1902 student germanistiky a bohemistiky na Karlově univerzitě, pak středoškolský profesor, literární kritik, historik a teoretik; syn klasického filologa J. Nováka a spisovatelky T. Novákové. Za studií byl ovlivněn pozitivismem, poté Hennequinem a F. X. Šaldou, před válkou psychologismem Diltheye a Croceho. Důrazem na individuální stránku literárněvědného hodnocení a na hlediska estetická a mravní si vytvořil osobitou metodu, na níž je jeho dílo založeno. Z předválečného období pochází řada jeho studií (o Nerudovi, 1910, Mužové a osudy, Myšlenky a spisovatelé, 1914) a první dvě vydání Přehledných dějin literatury české (s J. V. Novákem, 1910, 1913) zpracovaná na podkladě publikace Die Tschechische Literatur der Gegenwart (s J. Jakubcem, 1907). Spolupracoval též na kolektivní České literatuře XIX. století (1902—1907), která ho od germanistiky přivedla k literatuře české.

Emanuel Novák
(25. 12. 1866 Praha—24. 5. 1918 Praha). Výtvarník šperkař, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Studoval na odborné škole zlatnické v Praze. Od 1888 vedl na Uměleckoprůmyslové škole v Praze speciálku pro umělecké zpracování kovů. Kolem 1897 začal nahrazovat dekorativní formy historických slohů biomorfním secesním ornamentem.

Karel Novák
(8. 10. 1871 Lysice—5. 5. 1955 Praha). Sochař a keramik. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u C. Kloučka 1891—1898. K významnějším dílům patří práce na výzdobě Smetanovy síně Obecního domu.

Láďa Novák
(7. 10. 1865 Praha—16. 1. 1944 Praha). Malíř, kreslíř, karikaturista. Jako kreslíř libující si v historické romantice s groteskními motivy a náměty uplatnil se v národně historickém stylu devadesátých let a později i v secesi. Spolu s M. Alšem, K. L. Klusáčkem a A. Hofbauerem vyzdobil pavilón staré Prahy na Národopisné výstavě. Vynikl jako dekoratér průčelí, fasád a interiérů (vyzdobil např. pivovar U Fleků, hotel Evropa, Národní dům na Smíchově, interiéry v pivovaře svatotomášském). Provedl četné Alšovy návrhy sgrafit a fresek.

Teréza Nováková
(roz. Lanhausová, 31. 7. 1853 Praha—13. 11. 1912 Praha). Spisovatelka, pracovnice v ženském hnutí, redaktorka Ženského světa (1897—1908). Manželka filologa J. Nováka a matka lit. historika A. Nováka. Od osmdesátých let publikovala konvenční maloměstské prózy; teprve po přestěhování z Litomyšle do Prahy 1895 dokázala zužitkovat své národopisné znalosti východočeské, podněty díla K. Světlé i vlivy nejmodernějších literárních proudů. Po povídkách Úlomky žuly (1902) syntetizovala své úsilí v řadě pěti východočeských románů; Jan Jílek (1904), Jiří Šmatlán (1906), Na Librově gruntě (1907), Děti čistého živého (1909) a Drašar (1914).

Otakar Novotný
(11. 1. 1880 Benešov—4. 4. 1959 Praha). Architekt, teoretik architektury. Žák Kotěrův z Uměleckoprůmyslové školy v Praze, přední představitel individualistické moderny. Prvou rozsáhlou, jím navrženou stavbou byla Ottova vila na Zbraslavi (1908). Od jejího pozdně secesního dekorativního členění přešel v následujících stavbách (1908—1911) k architektuře z režného cihlového zdiva, konstruktivních forem. Nejvýraznější jeho pražskou stavbou a předním dílem české architektury první poloviny 20. století se stal dům nakladatele J. Štence v Salvátorské ulici (1909—1911) a Sequensův dům v Libušině ulici (1912—1913). Do vývoje architektonické moderny zasáhl podnětně i teoreticky v článcích publikovaných ve Stylu a Volných směrech.

Jakub Obrovský
(23. 12. 1882 Bystrc u Brna—31. 3. 1949 Praha). Malíř. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u E. Lišky a na Akademii u M. Pirnera. Od konvenční symbolistní malby přešel k tvorbě kolísající mezi secesí a neoklasicistní stylizací. Na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory provedl dekorativní malby ústředních pavilónů. V Obecním domě navrhl keramickou výzdobu lidové restaurace, dekorativní malbou vyzdobil vršovickou záložnu a další stavby.

Friedrich Ohmann
(1858 Lvov—6. 4. 1927 Vídeň). Architekt. Do Prahy byl povolán 1889 po studiích na vídeňské technice a Akademii na místo profesora pražské Uměleckoprůmyslové školy. Historický názor, ve kterém byl vyškolen, uplatnil s neobyčejným smyslem pro stylovou svébytnost a syntézu architektonického díla. Navázal na pražskou barokní architekturu a jejím prostřednictvím našel cestu k architektuře secesní. V Praze se účastnil Jubilejní výstavy, navrhl divadlo Varieté (nyní Hudební divadlo v Karlíně, 1893), pojišťovnu na Václavském náměstí (1894), palác továrníka Valtery ve Voršilské ulici (1892), Plodinovou burzu na Gorkého náměstí (1893—1894), Štorchův dům na Staroměstském náměstí (1896—1897), dům U české orlice v Celetné ulici (1896). 1897 postavil bankovní dům s kavárnou Corso na Příkopech. 1898 odešel do Vídně, kde od 1904 působil jako profesor Akademie. 1909 navrhl Kramářovu vilu na Letné.

Viktor Oliva
(24. 4. 1861 Nové Strašecí—5. 4. 1928 Praha). Malíř a grafik. Jeden z nejplodnějších a nejžádanějších ilustrátorů a afišistů konce 19. století. Studoval na pražské Akademii u F. Sequense, později na mnichovské Akademii. Rozhodující vliv na něho měla cesta do Paříže 1888; okouzlen elegancí francouzské bulvární kultury uplatňoval její prvky v malbě a grafice. Zatímco v malbě zůstal jen u naturalistického projevu, v kresbách a ilustracích přešel k dekorativní secesi. Jeho knižní obálky, nakladatelské vazby a plakáty patří k nejlepším projevům české užité grafiky devadesátých let. Stal se výtvarníkem Ottova nakladatelství, 1888—1916 řídil obrazovou část časopisu Zlatá Praha.

Gustav Roger Opočenský
(12. 4. 1881 Krouna u Vysokého Mýta—4. 9. 1949 Praha). Úředník ministerstva sociální péče, básník, prozaik, publicista. Autor náladových, sociálně podbarvených veršů, blízký ironii a satiru V. Dykovi a F. Gellnerovi (Modlitby psance, 1906, Luhačovické dojmy, 1909, Jak hasly ohně, 1911).

Jan Opolský
(15. 7. 1875 Nová Paka—20. 5. 1942 Praha). Malíř pokojů, řemeslný kolorista, posléze tovární prokurista, básník a prozaik. Výtvarný cit se hned od počátku promítl do jeho tvorby, navazující na K. Hlaváčka a J. Karáska, a to nejen námětově, ale především dekorativní obrazností sloužící vyjádření pocitů smutku, zmaru a osamění (Svět smutných, 1899, Klekání, 1900, Jedy a léky, 1901). Jedinou výjimkou z této monotematičnosti i monotonie, od níž není ostrý přechod k lyrické próze (např. Kresby uhlem, 1907), je šířeji společensky zaměřená sbírka Hrst ironie a satiry (1911).

Max Oppenheimer
(1. 7. 1885 Vídeň—19. 10. 1954 New York). Malíř, jeden z představitelů pražského expresionismu. Studoval ve Vídni a v Praze na Akademii u F. Thieleho (1903—1906). V Praze dále působil na počátku let desátých. Jeho tvorba nalezla ohlas v okruhu pražské německé expresionistické literatury.

Emil Orlik
(21. 7. 1870 Praha—28. 9. 1932 Berlín). Malíř a grafik, populární osobnost enklávy německé kultury v Čechách. Studoval na mnichovské Akademii. Brzy se vymanil z akademického naturalismu a osvojil si plošně stylizovaný výtvarný projev, který rozhodl o jeho zaměření na grafiku. Působil střídavě v Praze a Berlíně. 1905 byl jmenován profesorem berlínské Uměleckoprůmyslové školy. V Praze vytvořil řadu portrétů a grafických listů vážících se k jejímu dobovému životu.

Rudolf z Ottenfeldů
(21. 7. 1856 Verona—25. 7. 1913 Praha). Malíř, profesor pražské Akademie od 1900, přes protest mladší umělecké generace povolán na místo Mařákovo. Byl žákem vídeňské a mnichovské Akademie, akademickému školení zůstal věrný. Maloval žánrové a historické obrazy.

Jan Otto
(8. 11. 1841 Přibyslav—29. 5. 1916 Praha). Nakladatel. Samostatně začal podnikat 1871, kdy převzal po svém tchánovi J. Pospíšilovi knihtiskárnu. Během let vytvořil velké nakladatelství, které mělo bohatý program. Vydávalo řadu předních časopisů (Zlatá Praha, Lumír, Osvěta, Světozor, Atheneum), sbírky beletrie (Lacina knihovna národní, Ruská knihovna, Anglická knihovna, Světová knihovna aj.). sebrané spisy českých autorů (např. Arbes, Heyduk, Jirásek, Vrchlický) i díla nauková, např. Ottův slovník naučný (1888—1909). Současně byl O. veřejně činný jako spolkař a organizátor nejrůznějších kulturních podniků (např. při výstavách 1891 a 1895).

Emil Pacovský
(25. 5. 1879 Uhlířské Janovice—6. 5. 1948 Praha). Malíř, grafik, kritik a spisovatel. Studoval na pražské Akademii u F. Ženíška a J. V. Myslbeka. V Praze byl umělecky činný v letech před první světovou válkou. Byl členem sdružení Sursum. 1912 založil uměleckou revui Veraikon.

Josef V. Pekárek
(28. 9. 1873 Praha—13. 12. 1930 Praha). Sochař a medailér. 1889—1895 studoval v Praze na Uměleckoprůmyslové škole u prof. C. Kloučka a 1896—1898 na Akademii u J. V. Myslbeka. 1900 si zařídil vlastní sochařskou dílnu, která se uplatnila při výzdobě pražské secesní architektury, např. při výzdobě Národního domu na Smíchově. Od něho je také fontána kavárny Obecního domu.

Josef Pelcl
(21. 1. 1861 Pardubice—15. 7. 1916 Praha). Novinář a publicista, od 1892 redaktor, majitel a vydavatel kulturně politické revue Rozhledy (1892—1909). Z původně naukových Rozhledů učinil přední orgán mladého literárního hnutí, jehož nejosobitější éra, spjatá nerozlučně s pokrokovým hnutím, vrcholí manifestem Česká moderna (1895). Poté se kruh kolem Rozhledů rozpadá a revue ztrácí přílivem epigonů svou úroveň, zvláště od přelomu století. Činnost Rozhledů doplňoval P. v průběhu let několika řadami knižních sbírek, z nichž mocný vývojový přínos měla zejména Knihovna Rozhledů (64 svazků, 1894—1906), Kritická knihovna (25 svazků, 1895—1907) a Bibliotéka sociálních a politických nauk (10 svazků, 1895—1903).

Antonín Pfeiffer
(1. 6. 1879 v Plzni—27. 9. 1938 v Praze). Architekt. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u J. Kotěry, od něho přijal modernistické pojetí architektury spojující konstruktivnost s dekorativností. Hlavním jeho dílem této doby je palác Koruna na Václavském náměstí (1911—1914).

Max Pirner
(13. 2. 1854 Sušice—2. 4. 1924 Praha). Malíř, profesor. Studoval na pražské a vídeňské Akademii, od 1896 profesor na pražské Akademii, 1911—1912 jejím rektorem. Studiemi získaná představa klasicizujícího výtvarného ideálu se střetávala s jeho romantickým založením. Tento zápas prostupuje celé jeho dílo, projevil se již v cyklu obrazů Démon láska (1887), plně pak v tvorbě z doby přelomu osmdesátých a devadesátých let alegorickými mytologickými a symbolickými náměty (Cyklus o Hansu Heilingovi, 1886—1903, Mytologické mesaliance, kolem 1890, Život, láska, nenávist a smrt, kolem 1893 ad.). Účastnil se příprav Jubilejní výstavy, byl činný v komisi k prozkoumání a zachování památek v českých zemích. Jeho tvorba představuje dlouho nedoceněný přínos do vývoje českého umění od akademismu k symbolismu a secesi.

Josef Podhajský
(1858 Vysoké Mýto—1. 11. 1912 Praha). Architekt, profesor Vyšší průmyslové školy v Praze. Studoval na vídeňské technice. V Praze se uvedl návrhy pro Národopisnou výstavu, pro Výstavu architektury a inženýrství a projekty nájemních domů.

Antonín Podlaha
(22. 1. 1865 Praha—14. 2. 1932 Praha). Historik umění, od 1903 kanovník svatovítské kapituly, redaktor časopisu Památky archeologické. Věnoval se soupisu a ochraně památek. Od 1895 začal vydávat Soupis historických a uměleckých památek Čech a Moravy (14 svazků) a Posvátná místa království českého (7 svazků).

Osvald Polívka
(24. 5. 1859 Emže u Lince—30. 4. 1931 Praha). Architekt. Studoval na pražské technice, od 1885 asistent J. Zítka. Od 1890 působil jako samostatný architekt. Na počátku devadesátých let spolupracoval s A. Wiehlem na stavbě pražské spořitelny (1892—1894), 1894—1896 byla podle jeho návrhu postavena Zemská banka na Příkopech a Živnostenská banka (1898—1901). Jeho architektonická tvorba se vyvíjela od historismu k secesnímu projevu, bohatě využívajícímu sochařské a malířské dekorace. K jeho nejvýznamnějším dílům patří Pojišťovna Praha (1905—1907), dům U Nováků (1901—1904), Nová radnice (1905—1908), spolu s A. Balšánkem navrhl Obecní dům (1903—1911).

Oskar Pollak
(5. 9. 1883—6. 6. 1915). Historik umění německého původu, patřil do okruhu pražských německých intelektuálů. Studoval na pražské univerzitě, stal se asistentem M. Dvořáka na vídeňské univerzitě. V Praze vydal Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens (1910), ve Vídni publikoval Studien zur Geschichte d. Architektur Prags 1520—1600. Ve svých dílech objevoval specifické hodnoty vývoje české tradice, odlišné od německého umění.

Richard Pollak
(5. 7. 1867—zemřel v německém koncentračním táboře pravděpodobně 1945). Malíř. Studoval u F. Ženíška na Uměleckoprůmyslové škole a u M. Pirnera na pražské Akademii, v Mnichově u prof. Ažbého a u O. Seitze. Člen SVU Mánes. Zabýval se figurální, žánrovou a krajinářskou tvorbou.

Antonín Popp
(30. 7. 1850 Praha—10. 6. 1915 Praha). Sochař,

štukatér. Hojně se uplatnil při oficiálních zakázkách: Národní muzeum (1890—1892), Hypoteční banka (1890) průčelí Uměleckoprůmyslového muzea (1899), most Sv. Čecha, (1900—1902) ad.

Jan Preisler
(18. 2. 1872 Popovice u Berouna—27. 4. 1918 Praha). Malíř, grafik, ilustrátor. Vůdčí osobnost českého umění přelomu století. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u F. Ženíška. Zakládající člen SVU Mánes, člen redakce Volných směrů. Učitel na Uměleckoprůmyslové škole 1908—1912, od 1913 na Akademii. P. malířská tvorba představuje syntézu aktuálních tendencí české malby konce 19. století, akademismu, naturalismu, impresionismu, symbolismu. Základním tématem P. malby je prolnutí niterného a smyslově bezprostředního vidění, které se promítlo do motivů postavy a krajiny. Prvým výrazným ztvárněním malířské reflexe se zřejmými autobiografickými rysy jsou triptychy Velikonoce a Vítr a Vánek. V nich, jako ve většině jeho dalších děl, se objevuje postava melancholického chlapce. 1900 vytvořil pro Kotěrovu stavbu Peterkova domu v Praze triptych Jaro; zde se malířská reflexe soustřeďuje na milostný motiv, který prochází i dalším dílem (Obraz z většího cyklu, 1901—1902 ad.). 1904—1907 vytvořil sérii obrazů Černé jezero, syntézu osobního i dobově pociťovaného smutku. Od 1908 sílí v jeho díle dekorativní a smyslově bezprostřednější prvky výtvarného projevu. Z této doby pochází řada monumentálních prací, realizovaných v Praze; z let 1909—1910 mozaika pro Zemskou banku, 1910—1912 výzdoba Palackého pavilónku v Obecním domě, 1912 mozaika domu U Nováků. Poslední část jeho malířské tvorby směřovala k nové stavebnosti a citové expresívnosti malířského projevu.

Vojtěch Preissig
31. 7. 1873 Světec u Bíliny—11. 4. 1944 Dachau). Malíř, grafik, typograf. Stěžejní osobnost českého výtvarného umění první poloviny 20. století. Svou tvorbou položil základy české moderní grafice, knižní úpravě a vývoji moderního českého typografického písma. Od 1892 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v ateliéru B. Ohmannna. 1898—1902 působil v Paříži, kde vyspěl v jednoho z nejvýznamnějších grafiků své doby. P. nejtvořivěji pochopil strukturní principy secesního projevu a rozvinul je v rozsáhlém díle. Na prvém místě ve volné grafice, v leptu a akvatintě, jimiž se zabýval i teoreticky v knize Barevný lept a barevná rytina (vyd. 1907 a 1909). 1905 založil periodikum Česká grafika. 1909 vyšlo jím upravené bibliofilské vydání Bezručových Slezských písní, kniha, která patří k nejkrásnějším knihám českého moderního knižního umění. P. tvorba, která v mnohém předešla dobu, nenalezla však u nás potřebné ocenění. 1910, po neúspěšném finančním řešení edice Slezských písní vydávaných Spolkem bibliofilů, se P. vydal na dvacetiletou tvůrčí pouť do Spojených států amerických. P. dílo, vytvořené v cizině a dokončené doma, představuje nejplodnější dědictví kultury přelomu století ve vývoji moderního umění.

Antonín Procházka
(5. 6. 1882 Vážany u Vyškova—9. 6. 1945 Brno). Malíř, člen skupiny Osma. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii. Jeho malba je z celé zakladatelské generace českého avantgardního malířství nejpestřejší, přijímá smyslově působivé prvky z postimpresionismu, secese a expresionismu, později i kubismu, prochází celou řadou námětů od žánrových pohledů na soudobý život až po tradiční náměty (Kristus vyhání kupce z chrámu, 1909, Prométeus, 1910).

Arnošt Procházka
(15. 11. 1869 Praha—16. 1. 1925 Praha). Bankovní úředník, literární a výtvarný kritik, překladatel, básník. Po sbírce veršů Prostibolo duše (1895) věnoval se téměř výhradně činnosti překladatelské a zvláště kritické ve vlastním časopisu Moderní revue (od 1894). Ze svého provokativně vyhrocovaného stanoviska krajního individualismu dokázal seznámit českou veřejnost s plejádou hodnotných tvůrců cizích i domácích, literárních i výtvarných, naturalismem počínaje a dekadencí konče. V podobném duchu působil i při redigování Knih dobrých autorů K. Neumannové (od 1905). Své kritické eseje seřazoval do knižních souborů, např. Cesta krásy (1906), Literární siluety a studie, Meditace, České kritiky, Francouzští autoři a jiné studie (1912), Polemiky (1913).

František Serafínský Procházka
(15. 1. 1861 Náměšť na Hané—28. 1. 1939 Praha). Od 1891 redaktor nakladatelský (u Vilímka, od 1901 v České grafické Unii) i časopisecký (Malý čtenář, 1891—1939, Zvon, 1913—1939). Plodný autor vlastenecké poezie, navazující na Vrchlického a Čecha a uchylující se k alegorii (Král Ječmínek, 1906) i politické satiře (Hradčanské písničky, 1903, zhudebnil L. Janáček), zejména pak k lidové písni (Písničky, 1898 ad.).

Jindřich Prucha
(29. 9. 1886 Uherské Hradiště—1. 9. 1914 na frontě u Komarova v Haliči). Malíř z nejmladší generace předválečného umění, který samostatně dospěl od lyrického prožitku krajiny k expresionistické malbě. Studoval v soukromé škole L. Vacátka v Praze (1907—1908) a na mnichovské Akademii (1911—1912). Vývoj jeho tvorby je překvapivý časným projevením expresionistických hodnot v citově a myšlenkově spontánních dílech z let 1910—1912 a později soustředěním k tradici české krajinomalby generace devadesátých let, představované dílem Slavíčkovým.

Otomar Rábl
(8. 9. 1881 Jičín—10. 2. 1936 Praha). Malíř a sochař, činovník Sokola. Studoval na pražské Akademii u F. Ženíška, V. Bukovace, J. V. Myslbeka a J. Štursy. Uplatnil se při výzdobě sletiště VI. všesokolského sletu (1912), pro scénu VII. sletu vytvořil sochu Svobody.

Václav Radimský
(6. 10. 1867 Kolín—31. 1. 1946 Pašinka u Kolína). Malíř krajinář. Žák pražské a vídeňské Akademie. Od počátku devadesátých let působil ve Francii, pravidelně vystavoval v Praze, vývoj českého krajinářství však výrazněji neovlivnil. Poučen plenérismem Chittussiho, v těsné blízkosti a přátelských vztazích s francouzskými impresionisty (zejména C. Monetem) dokonale převzal jejich techniku malby, založenou na uvolnění a zvýraznění barvy světlem.

Karel Václav Rais
(4. 1. 1859 Lázně Bělohrad—8. 7. 1926 Praha). Učitel (od 1887 v Praze), básník, prozaik, redaktor Zvonu (1902—1926). Z R. díla, náležícího do souvislostí venkovské realistické prózy, byla mladou generací přijímána linie kritická, zobrazující mravní úpadek a důsledky osobního egoismu v životě venkovského člověka (Kalibův zločin, 1895, Výminkáři, 1891, Rodiče a děti, 1893, Lopota, 1895 ad.). S ní souběžná byla linie idylických obrazů z horského venkova (Zapadlí vlastenci, 1894, Pantáta Bezoušek, 1897, Západ, 1898).

Karel Rašek
(25. 5. 1861 Praha—20. 11. 1918 Praha). Malíř, kreslíř. Studoval v Mnichově a Paříži, studia ukončil na pražské Akademii u F. Sequense a M. Pirnera. Věnoval se náladové krajinomalbě, žánrovým námětům, navrhoval plakáty a dekorativní obrazy.

Karel Reisner
(28. 1. 1868 Praha—29. 3. 1913 Praha). Grafik, malíř, fotograf, asistent kreslení na karlínské reálce, činovník A. C. Sparta. Žák Lhotův, Sequensův a Pirnerův z pražské Akademie a Kellerův a Herterichův z mnichovské Akademie. 1892 navštěvoval pařížskou školu Colarossiho. Svou tvorbu z velké části věnoval sportovní tematice a propagaci sportu.

Rainer Maria Rilke
(4. 12. 1875 Praha—29. 12. 1926 Val-Mot u Montreux). Básník, prozaik, esejista, jeden z největších představitelů německé literatury 19. a 20. století. Pražské rodiště a studentska leta, v nichž zájem o literaturu kolidoval s touhou stát se malířem, měly výrazný vliv na celé jeho životní dílo. Praha a česká kultura (lidová hudba a slovesnost, soudobá literatura — J. Vrchlický, J. Zeyer — i výtvarné umění — Liebscherové, B. Knüpfer) ovlivnily jeho vývoj. Praze a českému prostředí věnoval jednu ze svých prvých básnických sbírek Larenopfer (1896) a povídky Zwei Prager Geschichten (1899).

František Roith
(16. 7. 1876 Praha—5. 9. 1942 Voznice u Dobříše). Architekt. Žák Zítkův z pražské techniky a Wagnerův z vídeňské Akademie. Od 1907 pracoval jako samostatný projektant, 1908 se podílel na přípravách Jubilejní výstavy. V letech školení u O. Wagnera navrhl nerealizovaný projekt mostu a staveb tzv. Dělnického ostrova (Štvanice).

Jan Rokyta
(vl. jm. Adolf Černý, 19. 8. 1864 Hradec Králové—27. 12. 1952 Praha). Středoškolský profesor, pak správce Národopisného muzea, básník, překladatel, pěstitel slovanské vzájemnosti (založil a 1898—1914 redigoval Slovanský přehled). V poezii vyšel formálně z Vrchlického, vyvíjel se však samostatně od sentimentální pasivity (Když se připozdívá, 1897 ad.) ke spirituálním meditacím tolstojovského ražení (Za Kristem, 1903).

Václav Roštlapil
(29. 11. 1856 Zlonice—23. 11. 1930 Praha). Architekt. Zastánce historismu vyškolený na pražské technice a u T. Hansena ve Vídni. V Praze se zúčastnil soutěže na Národní muzeum (1884) a navrhl Strakovu akademii (1892), nejvýznamnější svou práci ústrojně navazující na pražskou barokní architekturu. Uplatnil se při přípravě Národopisné výstavy a Výstavy architektury a inženýrství, na kterých řídil veškeré stavební práce. 1898 byla podle jeho návrhu postavena budova Akademie výtvarných umění v Praze na Letné.

František Rous
(25. 11. 1872 Žamberk—26. 7. 1936 Praha). So-

chař. Před 1896, kdy přišel do Prahy, se školil a působil ve Vídni, Budapešti, Paříži a Londýně. Uvedl se v soutěži na sochu sv. Václava (třetí cena). V Praze provedl řadu návrhů i realizací volné a dekorativní plastiky, v nichž uplatňoval veristický princip popisného pojetí sochy, který často přecházel až k aranžmá celých živých obrazů. Příkladně to ukazuje náhrobek pro rodinu Mastných a náhrobek pro rodinu Hrdličkovu na Olšanských hřbitovech. Podílel se na výzdobě Obecního domu, Národního divadla, Pražské záložny a dalších objektů.

Josef Sakař
(7. 12. 1856 Praha—15. 1. 1936 Praha). Architekt. Představitel historického pojetí architektury, jehož základy si osvojil na pražské technice a prohloubil studiem antiky a renesance v Itálii. Nejznámější jeho pražské stavby jsou škola v Karlíně (1905) a přestavba kláštera křižovníků (1901—1911), kombinující prvky florální secese s historickými motivy. Spolu s O. Polívkou navrhl 1914 budovu České banky na Václavském náměstí.

Hugo Salus
(3. 8. 1866 Česká Lípa—4. 2. 1929 Praha). Německý básník, dramatik a prozaik. Studoval medicinu, poté působil jako ženský lékař. Vůdčí lyrik pražské německy psané neoromantické literatury. Počátky jeho básnické tvorby jsou shrnuty ve svazku Básně (1898); po nich vydal Nové básně (1899), Rej (1901), Christus, evangelium krásy (1902), Žně (1903), Novely lyrikovy (1904), Hlahol zvonů (1911) ad.

Augustin Satra
(30. 11. 1877 Kouřim—31. 3. 1909 Cleveland v USA). Malíř krajinář. Žák pražské Akademie, studoval u J. Mařáka a u R. z Ottenfeldů. Usiloval o emotivně impresívní pojetí krajiny.

Franta Sauer
(4. 12. 1882 Praha—26. 3. 1947 Praha). Vyrůstal v proletářském prostředí Žižkova, vyučil se zámečníkem, ale vedl nestálý život spojený s řadou přechodných způsobů obživy (akvizitér pojišťovny, pašerák cukerínu, obchodní cestující, kolportér knih aj.). Jako účastník anarchistického hnutí a přítel J. Haška a E. A. Longena (oběma věnoval po válce samostatnou vzpomínkovou knihu) vyrostl v příznačného představitele bohémy a periferijních existencí, o nichž podal zajímavé svědectví v románu Pašeráci (1929).

Hedda Sauerová
(24. 9. 1875 Praha—21. 3. 1953 Praha). Básnířka, od 1892 provdána za literárního historika Augusta Sauera, profesora německé univerzity v Praze. Autorka básnických sbírek Z jara (1892), Básně (1895), V kraji lásky (1900) ad.

Karel Sezima
(vl. jm. Karel Kolář, 13. 10. 1876 Hořovice až 14. 2. 1949 Praha). Student práv, od 1899 finanční úředník v Praze, prozaik a literární kritik. Přední představitel vlny „impresionistů a ironiků", který začínal pod vlivem Moderní revue (Kouzlo rozchodu, 1898). V pozdější tvorbě využil psychologického pohledu na erotiku ke společenské kritice (V soumraku srdcí, 1913). Od 1909 se věnoval literární kritice (Lumír) ovlivněné Šaldou, jemuž se předtím osobně vzdálil; do konce života se však nezbavil šaldovského komplexu (vzpomínky Z mého života, 4 svazky, 1946—1949).

Hubert Gordon Schauer
(27. 10. 1862 Litomyšl-Horní Zahájí—26. 7. 1892 Hory u České Třebové). Novinář (od 1890 Národní listy), publicista, literární kritik. Studia a pobyty ve Vídni a smíšený českoněmecký původ dodaly S. jistý odstup od domácí reality. Jeho stať Naše dvě otázky (1886), pro jejíž tázání se po smyslu a hloubce existence českého národa byl označen za „filozofa národní sebevraždy", i množství shod s Masarykem svědčí o tom, že byl veden řadou reformních ideálů politických, ekonomických a mravních s konečným cílem národní obrody. Vysokým hodnocením kritiky, širokým rozhledem literárním a filozofickým, odporem k dogmatickému filologismu a estetickému formalismu i nebojácným bořitelstvím se stal přímým předchůdcem kritiky devadesátých let, zvláště F. X. Šaldy. S. spisy vydal 1917 A. Procházka (3 svazky).

Artuš Scheiner
(někdy používal pseudonym Petit, 28. 10. 1863 Benešov—20. 12. 1938 Praha). Kreslíř, karikaturista a ilustrátor. Samouk, uvedl se kresbami ve Světozoru. Později proslul secesně stylizovanými ilustracemi k pohádkám. Objevil v nich možnost spojení lyrické náladovosti s groteskností.

Jakub Schikaneder
(27. 2. 1855 Praha—15. 11. 1924 Praha). Malíř. Studoval na pražské a mnichovské Akademii, 1885 se stal asistentem na pražské Uměleckoprůmyslové škole a 1890 tam byl jmenován profesorem dekorativní malby. Během sedmdesátých a osmdesátých let se vyvíjela jeho tvorba od akademismu k náladově symbolistnímu projevu, v němž se spojovala vypjatá etická stránka s tvůrčí vnímavostí. Jeho programovým dílem se stal obraz Vražda v domě (1887—1890). Další vývoj jeho malby směřoval od popisnosti k symboličnosti (Soumrak, 1895, Večer, 1896, Poslední útěcha, 1897) a posléze k nové stavebnosti obrazu a úhrnné syntetizaci tvaru světlem (Ungelt, 1902, Na ztracené vartě, 1906). V S. díle nalezla vyjádření tajemná a citově podmanivá atmosféra Prahy na přelomu století.

Robert Schlosser
(21. 8. 1880 Planá u Mariánských Lázní až 21. 11. 1943 Praha). Malíř, grafik. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Zabýval se dekorativní malbou, portrétem a knižní grafikou.

František Schmoranz
(19. 11. 1845—12. 1. 1892 Praha). Architekt, první ředitel Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Spolupracoval s berlínským architektem C. v. Diebitschem v Egyptě. 1873 postavil na Světové výstavě ve Vídni skupinu orientálních staveb. Od 1885 ředitelem pražské Uměleckoprůmyslové školy, jejíž budovu postavil. Do českého umění vnesl zájem o motivy umění Blízkého východu, jimiž ovlivnil i K. V. Maška, s kterým spolupracoval. Vedle orientálních motivů uplatňoval prvky českého folklóru.

Bohuslav Schnirch
(10. 8. 1845 Praha—30. 9. 1901 Praha). Sochař, vedle J. V. Myslbeka nejvýraznější osobnost českého sochařství generace Národního divadla. Uplatnil se při výzdobě Národního muzea (alegorické skupiny pod kupolí), Zemské banky a Městské pojišťovny pražské.

Josef Schulz
(11. 4. 1840 Praha—15. 7. 1917 Praha). Architekt, vůdčí osobnost českého neorenesančního historismu. Od 1878 profesorem architektury na české technice.

Josef Schusser
(10. 3. 1864 Choltice—21. 8. 1941 Praha). Malíř. Studoval u V. Hynaise na pražské Akademii a u J. Hertericha na mnichovské Akademii. V obrazech s figurálními a krajinářskými náměty se úspěšně pokoušel o nové využití barvy a světla v duchu impresionismu.

Hanuš Schwaiger
(28. 6. 1854 Jindřichův Hradec—17. 6. 1912 Praha). Malíř, kreslíř, ilustrátor. Studoval u M. Trenkwalda a H. Makarta ve Vídni. Jeho malířské a kreslířské dílo, v němž se uplatnily historické, naturalistické i dekorativní prvky, představuje jednu z nejpůvodnějších cest českého výtvarného umění konce 19. století směrem k realismu, dekadenci, symbolismu i secesi. Nedílnou složkou jeho suverénního, dekorativně živého kreslířského a malířského projevu se staly náměty bizarních osob, pohádkových bytostí i zvláštních nálad (Krysař, od 1880, Jeskyně Steenpolská, 1889, Novokřtěnci ad.).

František Slabý
(15. 4. 1863 Sazená u Velvar—22. 6. 1919 Sazená u Velvar). Malíř. Studoval na Pražské Akademii u M. Pirnera. Představitel nevýbojné, akademismem spoutané malby.

Antonín Slavíček
(16. 5. 1870 Praha—1. 2. 1910 Praha). Malíř, nejvýraznější osobnost české krajinomalby přelomu století. Žák krajinářské speciálky J. Mařáka na pražské Akademii. 1899—1900 převzal po svém učiteli její vedení. Navázal na českou, citově impresívní, malířsky tvárně a rukopisně soustředěnou krajinomalbu J. Mařáka a A. Chittussiho. Po formální stránce se jeho tvorba vyvíjela v duchu impresionistických témat zachycení vzdušné atmosféry, světla a rozložení statického obrazu krajiny v chvějivou obrazovou skladbu. Klíčovými díly tohoto vývoje jsou Červencový den (1898), Červené střechy (1900), Zahradní zeď (1900). Po obsahové stránce jeho dílo směřovalo k uplatnění spontánně vitálního vztahu ke světu a objevování souvislostí života člověka a krajiny, společnosti a města. Symbolické významy se ozvaly v mračných krajinách z okolí Hostišova (1900), v krajinách z okolí Kameniček (1903—1905) a zejména pak v pražských vedutách, jejichž řada začíná Deštivým večerem (1902), pokračuje obrazy z asanované části Prahy (Jatka v V. čtvrti, 1905, Mariánské náměstí, 1906, Kaprova ulice, 1908) a přechází k panoramatickým obrazům mnohosti rodícího se velkoměsta. Jsou to obrazy navigací, mostů, městské krajiny, architektury a lidského davu. Monumentální vyjádření nalezla jeho veduta v obrazech Praha z Letné (1908) a Praha od Ládví (1908). Nedokončeny zůstaly obrazy Staroměstského náměstí a Svatovítské katedrály. Po ochrnutí způsobeném záchvatem mrtvice S. ukončil svůj život.

Edvard Sochor
(23. 9. 1862 Cítoliby—datum úmrtí neznámo). Architekt a malíř. Absolvent české techniky v Praze. Působil ve Francii, kde se podílel na restaurování historické architektury. Obdivovatel francouzské gotiky. V Praze vedl opravy chrámu sv. Jiří. 1895 navrhl kostelík pro Národopisnou výstavu.

Antonín Sova
(26. 2. 1864 Pacov—16. 8. 1928 Pacov). Básník, prozaik. Od 1887 písař pražského magistrátu, od 1898 ředitel pražské městské knihovny. Od devadesátých let se přibližuje realistické žánrovosti (Realistické sloky, 1890) a náladové poezii krajinné i městské (Květy intimních nálad, 1891, Z mého kraje, 1892). Sbírky Soucit i vzdor (1894) a Zlomená duše (1896), odrážejí zklamání z rozpadu České moderny, na jejíž konstituci se S. podílel, a ukazují jeho mimořádnou senzitivnost, která ve spojení se sociálním cítěním jej učinila mluvčím společenské revolty nastupující generace. Sociální protest má zprvu podobu symbolických vizí osamělých odchodů na „hory snů" (Vybouřené smutky, 1897), s nimi však jde ruku v ruce stále sílící pocit kolektivní sounáležitosti, vyjádřený nejčastěji formou hymnických rapsodií (Ještě jednou se vrátíme, 1900, Dobrodružství odvahy, 1906, Zápasy a osudy, 1910, Žně, 1913, Lyrika lásky a života, 1907). Jako prozaik je S. úspěšný v kratších lyrizovaných útvarech (např. Próza, 1898), které postihují i podobu generace; méně už v románech (Ivův román, 1902, Výpravy chudých, 1903).

Antal Stašek
(vl. jm. Antonín Zeman, 22. 7. 1843 Stanový u Vysokého nad Jizerou—9. 10. 1931 Praha). Básník, prozaik. 1878—1913 advokát v Semilech, pak na odpočinku v Praze u syna I. Olbrachta, 1889—1895 poslanec za staročechy. Do literatury devadesátých let zasáhl sociálně zaměřeným cyklem Blouznivci našich hor (1895), další vyostřování sociální situace zachycují jeho romány V temných vírech (1900) a Na rozhraní (1908).

Hugo Steiner-Prag
(12. 12. 1880 Praha—říjen 1945 New York). Grafik, ilustrátor. Žák pražské a mnichovské Akademie. Proslul ilustracemi Meyrinkova Golema (1916).

Jiří Stibral
(27. 7. 1859 Praha—8. 10. 1939 Praha). Architekt. Od 1886 profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy, od 1897 její ředitel. Žák Zítkův. Poučen studiem italské architektury, vstoupil do vývoje české architektury jako stoupenec historismu, který po vzoru Wiehlově uplatňoval prvky české renesanční architektury. Uplatnil se zejména při přípravě Jubilejní výstavy 1891. Kromě architektonické činnosti byl znám jako ilustrátor. Navrhl budovu pojišťovny na Gottwaldově nábř. (1904—1905) a Ringhofferův dům v Kirovově třídě (1904).

Jaromír Stretti-Zamponi
(11. 6. 1882 Plasy u Plzně—29. 12. 1959). Grafik a malíř, autodidakt vyrostlý v rodinném uměleckém prostředí. Grafickou tvorbu věnoval dobovým náladovým pohledům na krajinu a pražským motivům (cyklus Hradčany, 1912, ad.).

Viktor Stretti
(7. 4. 1878 Plasy u Plzně—3. 3. 1957 Dobříš). Malíř a grafik. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u E. K. Lišky, F. Jeneweina a u F. Schmoranze a na Akademii u F. Ženíška. Grafiku studoval u E. Karla a v Mnichově u P. Halmy. Zásluhy i popularitu získal za grafické práce, z nichž k nejzajímavějším patří pražské motivy (kolem 1906).

Alois Studnička
(6. 2. 1842 Jaroměř—9. 9. 1927 Sarajevo). Kreslíř, pedagog. Studoval na pražské technice a zároveň vedl Náprstkovo muzeum. Založil a vedl časopis Český kreslíř 1881—1883. Zabýval se teorií ornamentu v řadě studií a příruček, které ovlivnily vývoj ornamentických projevů přelomu století. Některé práce vydával již za svého pobytu v Sarajevu, kde byl pověřen zakládáním odborných škol.

Stanislav Sucharda
(12. 11. 1866 Nová Paka—5. 5. 1916 Praha). Sochař, od 1899 profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Studoval na vídeňské Akademii a na pražské Uměleckoprůmyslové škole u J. V. Myslbeka. Charakteristický představitel českého secesního sochařství, spojující klasicizující dědictví Myslbekovo s rodinovským impresionismem a symbolismem. V průsečíku těchto vlivů uplatnil vrozený sklon k malebnosti a lyričnosti výtvarného projevu. Na pražské umělecké scéně získal ohlas sentimentálně idylickou Ukolébavkou (1892), plné uznání i nejvyšší možné rozvinutí mu přinesla realizace pomníku Františka Palackého (1898—1912). Nejpodstatněji do vývoje českého umění zasáhl medailemi a plaketami, v nichž citlivost a melodičnost jeho stylu nalezla v jemných modelacích nízkého reliéfu symbolickou výraznost (Pohádka o krásné Lilianě, 1903, 1909, Buditel, 1906 ad.).

Lotar Suchý
(6. 5. 1873 Turnov—4. 5. 1959 Turnov). Básník, dramatik, prozaik, překladatel. Krátce právník, pak novinář (1908—1914 dopisovatel z Paříže). Jako básník blízenec okruhu Moderní revue (Kniha lyriky, 1904, Dvě povídky veršem, 1905). Optimističtější vztah k životu uplatnil v dramatu, které je příznačné svým konfliktem individualismu a kolektivismu (zvl. hra s omladinářským námětem Hrstka věrných z r. 1908).

František Xaver Svoboda
(25. 10. 1860 Mníšek u Prahy—25. 5. 1943 Praha). Básník, prozaik a dramatik, úředník Městské spořitelny v Praze, od 1910 ve výslužbě; manžel R. Svobodové. Plodný autor, přijatý na přelomu osmdesátých a devadesátých let mladou generací jako osobitý impresionista a realista v poezii (Květy mých lučin, 1896, K žatvě dozrálo, 1901 aj.) a společensky zakotvený realista se sklony k naturalismu v dramatu (Směry života, 1892, Rozklad, Útok zisku, 1893) i v próze (Probuzení, 1893, Rozkvět, 1898). V pozdějších dílech se s úsilím generace devadesátých let rozešel.

Růžena Svobodová
(roz. Čápová, 10. 7. 1868 Mikulovice u Znojma až 1. 1. 1920 Praha). Prozaička, od 1890 manželka F. X. Svobody, celoživotní přítelkyně F. X. Šaldy (spoluredigovala s ním Českou kulturu), organizátorka literárního salónu. V prózách z devadesátých let, zobrazujících bezvýchodné konflikty citlivého ženství s drsnou realitou, spojuje naturalistický popis se zjitřenou impresionistickou evokací duševních stavů (Na písčité půdě, 1895, Přetížený klas, 1896, Ztroskotáno, 1896); později usiluje o vytvoření typů žen vzdorujících ubíjejícímu prostředí (Milenky, 1902) a o nové stylové pojetí prózy, založené na hudebních a dekorativních motivech.

František Xaver Šalda
(22. 12. 1867 Liberec—4. 4. 1937 Praha). Po nedokončených studiích práv svobodný literát-kritik, básník, prozaik, posléze i dramatik. Po parnasistních básnických počátcích se od devadesátých let věnoval výhradně kritice, počínaje proslulou obranou vlastní symbolistní povídky Analysa ve stati Syntetismus v novém umění (Literární listy 1891—1892). Potom až po manifest Česká moderna (1895), jehož část stylizoval, a po několik let následujících vystupoval jako bojovný generační kritik, usilující o překročení vazeb dobových, generačních i směrových a o vytyčení obecně platných kritérií uměleckého tvoření, k němuž začal jako svéprávnou počítat i kritiku. Za pomoci i řady cizích a domácích vlivů (Taine, Hennequin, Guyau, Masaryk, později Nietzsche, Bergson, Croce aj.) nalézá tato kritéria v dialektickém promýšlení vztahů jedinec, společnost a umění, zaměřených ke společnému požadavku životní bohatosti a pravdivosti. Jimi je motivován Š. odmítavý vztah nejen k lumírovskému parnasismu, ale i k naturalismu a dekadenci, jimi je motivován i jeho „renesanční sen" — představa obnovy elementárních životních sil v umění — kterému se plně oddává až od počátku století, po přestálé těžké chorobě (1899—1900). Výrazem tohoto období, poznamenaného i Š. těsným spojením s výtvarným uměním (1902—1907 redigoval Volné směry), je kniha esejů Boje o zítřek (1905), zatímco pro zbylá léta předválečná, v nichž redigoval Novinu (1908—1912) a Českou kulturu (1912—1914), jsou svým historizujícím a filozofujícím pojetím charakteristické jak přednášky Moderní literatura česká (1909) a Umění a náboženství (1914), tak zejména kniha Duše a dílo (1913), v nichž Š. spěje k vytčení nadosobních hodnot řádu, logiky a kontinuity umění, mnohdy ve shodě s novoklasicistními tendencemi (třebaže předválečnou literární modernu, na rozdíl od výtvarné, odmítal). Š. próza z doby počátku století (Život ironický a jiné povídky, 1912) se vyznačuje náladovým impresionismem a psychologismem.

Ladislav Šaloun
(1. 8. 1870 Praha—18. 10. 1946 Praha). Sochař. Autor řady děl sochařské výzdoby Prahy přelomu století. Vyučil se v ateliéru T. Seidana a B. Schnircha. Uvedl se eklektickým akademickým projevem (výzdoba Městského muzea v Praze, 1896). Od 1899 prošla Š. tvorba rychlým vývojem. V proudu symbolistně secesního umění nalezl prostředky pro svůj psychologicky expresívní tvůrčí naturel (Vlna — polibek, 1900, Faun, 1908, Salambo a Matho, 1909, cyklus meditativních hlav, 1904—1914, motivy dionýské tematiky ad.). Základním Š. dílem je Husův pomník (1901—1915 Praha, 1905—1914 Hořice), významný je jeho podíl na výzdobě Obecního domu (1907), hlavního nádraží (1907), pojišťovny Praha (1908), Nové radnice (1910). Od 1908 uplatnil archaizující a neoklasicistní prvky (Sapfo, 1908, Egyptanka, 1912, Mesalina, 1912). Romantický charakter Š. sochařského projevu vyzněl i v řadě kreseb, ilustrací a pastelů.

Karel Šelepa
(31. 1. 1885 Příbraz u Jindřichova Hradce až 5. 5. 1969 Praha). Úředník Zemského úřadu v Praze, básník pozdní fáze Moderní revue, dekorativně artistního projevu (Večery duše, 1905, Praha, 1911, vyd. 1919).

Matěj Anastazia Šimáček
(5. 2. 1860 Praha—12. 2. 1913 Praha). Prozaik, dramatik, básník, divadelní referent, novinář, 1884—1899 redaktor Světozoru (listu svého strýce F. Šimáčka), od 1900 ved. redaktor Zvonu. V první polovině devadesátých let postupoval v mnohém společně s mladými; od žánrových obrázků se dostával k naturalisticky pojatým a sociálně vyhroceným dramatům i prózám

(Svět malých lidí, 1890, Duše továrny, 1894). Rozchod s mladší generací měl vliv na konzervativní vývoj jeho další tvorby, s výjimkou díla z měšťanského prostředí Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka (5 svazků 1893—1897). Š. postoje výstižně zachycují Vzpomínky literární, divadelní a jiné (1911).

František Tavík Šimon
(13. 5. 1877 Železnice u Jičína—19. 12. 1942 Praha). Malíř a grafik. 1894—1900 studoval na pražské Akademii u M. Pirnera. Na rozdíl od dramatismu tvorby svého učitele směřoval k citové bezprostřednosti a přirozené harmoničnosti malířského projevu. Snahy o dekorativně scelený projev ho přivedly ke grafice, v níž spočívá těžiště jeho práce. V Praze se uvedl kolem 1900 lepty se symbolickými náměty, které opustil po své cestě do Paříže 1902. Významné místo v jeho tvorbě zaujaly městské motivy zpracované v technikách barevného leptu a akvatinty; k nejznámějším patří cykly ze staré Prahy.

Josef Karel Šlejhar
(14. 10. 1864 Stará Paka—4. 9. 1914 Praha). Prozaik. Úředník v cukrovaru, od 1895 samostatný hospodář na statku v Dolní Kalné, po neúspěchu v hospodaření od 1901 profesor na obchodních školách (od 1907 v Praze). Zdánlivě přecitlivělý misantrop žijící stranou literárního dění byl tvůrcem díla, které se svou monotematickou hyperbolizací krutosti a fatální mučivosti bytí stalo vyostřeným obrazem dobové skutečnosti. Zejména Š. povídkové soubory z devadesátých let (Dojmy z přírody a společnosti, 1894, Co život opomíjí, 1895, Zátiší, 1898), oscilující mezi naturalismem a symbolismem a povyšující často výpověď do mystické roviny, si zachovaly mocnou účinnost a předznamenaly expresionismus. Později, zvláště v románových skladbách (Peklo, 1905, Lípa, 1908 ad.), sílí často dekorativní, nedějový prvek nad únosnou míru a oslabuje účinnost Š. projevu.

Otakar Španiel
(13. 6. 1881 Jaroměř—15. 2. 1955 Praha). Sochař a medailér. Studoval na medailérské škole ve Vídni, na pražské Akademii u J. V. Myslbeka (1902—1905) a 1905—1912 u Charpentiera v Paříži. Š. dílo se vyvíjelo od impresívně modelovaných plaket k robustnímu sochařskému projevu, inspirovanému francouzskou moderní plastikou.

Jaroslav Špillar
(11. 10. 1869 Plzeň—30. 11. 1917 Dobřany). Malíř. 1885—1887 studoval u F. Ženíška a J. Schikanedra na pražské Uměleckoprůmyslové škole a 1887—1892 na Akademii u M. Pirnera. Věnoval se drobnopisně pojaté malbě s náměty z venkovského života západních Čech.

Karel Špillar
(21. 11. 1871 Plzeň—7. 4. 1939 Praha). Malíř, od 1913 učitel na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Studoval u F. Ženíška na Uměleckoprůmyslové škole 1885—1893. 1902—1908 působil střídavě v Paříži a Praze, od 1908 trvale v Praze. Jeho tvorba sahá od drobnopisné žánrové malby z počátku devadesátých let až k dekorativním návrhům, v nichž využíval poznatků postimpresionistického francouzského malířství. Jádrem jeho díla zůstaly v návaznosti na Ženíška ideální figurální kompozice v krajině. Pro svůj dekorativní talent byl předurčen pro monumentální malířské úkoly (např. návrhy pro hotel Central, 1909, nerealizovaný návrh pro oponu Vinohradského divadla, 1908, návrh mozaiky Obecního domu, 1912).

Fráňa Šrámek
(19. 1. 1877 Sobotka—1. 7. 1952 Praha). Student práv, od 1903, aniž studia dokončil, svobodný literát, prozaik básník, dramatik, spojený s okruhem kolem Neumannova Nového kultu a s dalšími anarchistickými a sociálně demokratickými časopisy (redigoval Práci 1905—1906). Jeho první prózy (Sláva života, 1903, Ejhle, člověk, 1904 ad.) i dramatický pokus (Červen, 1905) jsou poznamenány lyrismem a impresionistickým vyjádřením rozporů mezi životní touhou a společenskou skutečností, bránící jejich naplnění. Podobná je nálada i básnické prvotiny Života bído, přec tě mám rád (1905), mimo niž zůstaly některé básně, tvořící svým politickým zaměřením spojnici se sbírkou Modrý a rudý (1906). Polaritu vitalismu a životního kladu s pocitem zmaru a milostné deziluze v celé Š. tvorbě symbolizují romány Stříbrný vítr (1910) a Křižovatky (1913).

Otakar Štáfl
(30. 12. 1884 Havlíčkův Brod—14. 2. 1945 Praha). Malíř, grafik, afišista. Žák krajinářské školy F. Engelmüllera a Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Původně byl zaměstnán jako kreslič textilních designů. Většího významu dosáhl v secesně stylizovaném projevu ve volné a užité grafice, zejména v plakátech z doby kolem 1910 — Kabaret Rokoko, Divadlo v Šárce, Lázně Baška ad.

Václav Štech
(29. 4. 1859 Kladno—23. 2. 1947 Praha). Učitel, dramatik a prozaik, 1908—1914 ředitel Vinohradského divadla. Autor satirických a umravňujících dramat a próz z prostředí maloměsta, pražské periférie a divadelního zákulisí (Třetí zvonění, 1900, Maloměstský pepř, 1893 ad.). Svědectví o době přinášejí jeho vzpomínky Džungle literární a divadelní (1937).

Václav Vilém Štech
(31. 3. 1885—24. 6. 1974 Praha). Historik umění, publikoval od 1904. Podílel se na nástupu předválečné umělecké generace. Věnoval se pražským památkám (od 1904 v Klubu Za starou Prahu). 1913 publikoval se Z. Wirthem a V. Vojtíškem 1. svazek Zmizelé Prahy.

Karel Štroff
(28. 10. 1881 Kutná Hora—12. 6. 1929 Praha). Malíř, kreslíř, karikaturista. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii u F. Ženíška, odtud odešel do Mnichova k F. v. Stuckovi. Během studií publikoval satirické kresby v Humoristických listech, Kopřivách, Švandovi dudákovi, Lustige Blätter, Die Muskette ad.

Jan Štursa
(15. 5. 1880 Nové Město na Moravě—2. 5. 1925 Praha). Sochař a malíř, 1908—1914 asistent J. V. Myslbeka na pražské Akademii. Studoval na kamenosochařské škole v Hořicích (1894—1898) a na pražské Akademii ve speciálce J. V. Myslbeka (1899—1904). Již během studia pronikl do českého umění impresívními plastikami (např. Podzim, 1901, Přemýšlející, 1902, Disonance, 1903, Život uniká, 1904). Krajní polohu tvárlivosti hmoty a možnosti impresívní modelace ověřil ve voskové plastice Utopená kočka (1904). Od 1905 se začaly formou i námětem v jeho sochařském projevu plněji prosazovat osobité rysy, v nichž něžná citlivost nalézala harmonický doprovod v mužně robustním vztahu k sochařskému tématu a formě. Od symbolicky tesknė realistické Písně hor (1905) nově uplatňoval dramatičnost (Appassionato, 1906) i lyričnost sochařského výrazu. Svorníkem jeho mnohostranně otevřené tvorby se stalo pratéma sochařství, ženský akt. V aktuálním symbolickém i expresívním významu jej uplatnil v soše Evy (1908—1909), v nové dynamické konstruktivnosti v Sulamit Rahu (1910—1911). 1909—1912 se zabýval pomníkem Hany Kvapilové (výsledná realizace v mramoru v Kinského sadech). Jeho monumentální tvorba vyvrcholila ve spolupráci s J. Kotěrou ve výzdobě pavilónu obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory 1908, dále v Hudbě a písni, karyatidách Urbánkova domu (1912—1913) a zejména ve spolupráci s P. Janákem na skupinách plastik na pylonech Hlávkova mostu Práce a Humanita (1912—1913).

Max Švabinský
(17. 9. 1873 Kroměříž—10. 2. 1962 Praha). Malíř a grafik, od 1910 profesor pražské Akademie pověřený vedením grafické speciálky. 1891—1896 studoval na pražské Akademii u M. Pirnera. Již v polovině devadesátých let vytvořil díla určující profil českého umění přelomu století: triptych Touha, Pocit blaženosti, Rozkoš (1895), Splynutí duší (1895—1896), Apoteóza mateřství (1895). V letech do konce století jeho tvorba rychle vyzrála. Prerafaelitská přesnost provedení se u něho pojila s výrazným citovým zvládnutím obrazu, ústícím v symbolické podobenství: olej Chudý kraj (1900), pastely k Máji K. H. Máchy (1900). V prvém desetiletí vytvořil celou řadu psychologicky výstižných portrétů dobových osobností (Zeyer, 1900, Kotěra, 1900, Šalda, 1906 ad.). Kolem 1910 se začíná výrazně prosazovat erotická stránka jeho naturelu: Modrá rajka (1907), Žlutý slunečník (1909) ad.

František Táborský
(15. 1. 1858 Bystřice pod Hostýnem až 21. 6. 1940 Praha). Učitel, básník, překladatel, výtvarný kritik. Od devadesátých let se za pomoci lidové poezie vymanil z vlivu Vrchlického a přiblížil se přes oslavu Slovanstva k sociálně pojatému macharovskému realismu (Melodie, 1893, Hrdinné touhy, 1906).

Richard Teschner
(22. 3. 1879 Karlovy Vary — datum úmrtí neznámo). Malíř a grafik. Studoval na pražské Akademii u V. Brožíka a ve Vídni na Uměleckoprůmyslové škole. Střídavě sídlil v Praze a ve Vídni. Byl spjat s okruhem německých umělců v Čechách. V jeho ilustrační a grafické tvorbě se uplatnily stylové prvky Jugendstilu v nadsázce dovedené až ke grotesce.

Rudolf Těsnohlídek
(7. 6. 1882 Čáslav—12. 1. 1928 Brno). Student filozofické fakulty v Praze, redaktor, prozaik, básník, překladatel, autor knih pro mládež. Až do války se věnoval téměř výhradně melancholicky laděné próze, ovlivněné překládanými severskými autory (Nénie, 1902, Dva mezi ostatními, 1906, Květy v jíní, 1908).

Otakar Theer
(16. 2. 1880 Černovice v Bukovině, dnes Ukrajinská SSR—20. 12. 1917 Praha). Student práv a filozofie, básník, prozaik, dramatik, překladatel, kritik literární, divadelní a výtvarný (zvláště

v mezidobí 1900—1910, z kterého pochází i sbírka konvenčně psychologických próz Pod stromem lásky, 1903). Od 1906 úředník Univerzitní knihovny. První dvě básnické sbírky (Háje, kde se tančí, 1897, Výpravy k Já, 1900) prozrazují přes proklamovanou smyslovost vliv dekadence, s níž jej vázala i erotická dezilúze. Metafyzický dualismus se stal leitmotivem jeho další tvorby (Úzkosti a naděje, 1911). Přes svou účast na Almanachu na rok 1914 s úsilím nejmladší generace již spojitost nenašel.

Václav Tille
(pseudonym Václav Říha, 16. 2. 1867 Tábor až 26. 6. 1937 Praha). Zaměstnanec Univerzitní knihovny, od 1912 profesor srovnávacích dějin literatury na Karlově univerzitě, literární a divadelní kritik, editor, překladatel a autor původních pohádek. Osobnost mnohostranných zájmů a přitažlivého projevu, uplatnil se hlavně srovnávacími pohádkoslovnými studiemi (České pohádky do 1848, vyd. 1909 ad.) a sbírkami, stejně jako čtivou monografií o Boženě Němcové (1911 a 1914). V teorii literatury vycházel z taineovského pozitivismu (Filosofie literatury u Taina a jeho předchůdců, 1902).

Anna Maria Tilschová
(11. 11. 1873 Praha—18. 6. 1957 Dobříš). Mimořádná posluchačka filozofické fakulty v Praze, spisovatelka. Představitelka mladší vlny českého naturalismu, popisující rozklad společnosti starých měšťanských rodin (román Fany, 1915). Románové tvorbě předcházely dva soubory impresionistických žánrových obrázků ovlivněných mj. stykem s mladými výtvarníky a shodnými zkušenostmi ze Slavíčkova Hlinecka (Sedmnáct povídek, 1904, Na horách, 1905).

Karel Toman
(vl. jm. Antonín Bernášek, 25. 2. 1877 Kokovice u Slaného—12. 6. 1946 Praha). Básník, publicista. Studia práv nedokončil, ve styku s Neumannovou družinou a severočeskými anarchisty vedl bohémský život, střídaný s úřednickým zaměstnáním a cestami po Evropě. Po dekadencí ovlivněných Pohádkách krve (1898) psal vnitřně intenzívní a tvarově pregnantní lyriku, v níž se uplatňovala společenská revolta vedle touhy po harmonii domova. Zatímco v Torsu života (1902) stojí obě složky vedle sebe a vytvářejí dynamiku sbírky, v Melancholické pouti (1906) se stupňuje protikladnost obou pod vlivem T. zkušeností z ciziny. Zklidnění a sjednocení pak přichází v předvečer války ve Slunečních hodinách (1913), podávajících zároveň portrét jeho anarchistické generace.

Jindřich Tomec
(13. 9. 1863 Praha—12. 7. 1928 Vídeň). Malíř, krajinář. 1887—1892 studoval na vídeňské Akademii u E. v. Lichtenfelse. Člen SVU Mánes.

Josef Uher
(14. 12. 1880 Podolí u Tišnova—5. 12. 1908 Brno). Učitel, prozaik a básník. Autor osobité obdoby bosáckých povídek Gorkého, spojujících kresbu společensky zavržených typů s vypjatě citovým, eticky hodnotícím vztahem (Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza, 1905).

Jožа Úprka
(26. 10. 1861 Kněždub na Moravě—12. 1. 1940 Hroznová Lhota). Malíř. Vůdčí osobnost moravského regionalistického hnutí, které v devadesátých letech inspirativně zapůsobilo na českou, a tedy i pražskou, kulturu. Studoval na pražské Akademii u F. Čermáka, K. Lhoty a M. Pirnera a na mnichovské Akademii u N. Gysise a O. Seitze. 1893 byl na studijním pobytu v Paříži, po návratu trvale pobýval na Slovácku. Odtud pocházejí jeho impresívně realistické obrazy krajinářských a žánrových námětů.

Josef Váchal
(23. 9. 1884 Milavče u Domažlic—10. 5. 1969 Studeňany u Jičína). Malíř, grafik, sochař a spisovatel. Učil se původně knihvazačem. Vůdčí osobnost pozdního symbolismu. Člen skupiny Sursum a spoluzakladatel revue Veraikon. Do výtvarného umění vstoupil jako autodidakt, malířské vzdělání se pokusil osvojit v soukromé škole A. Kalvody a R. Béma, s grafikou se seznámil u A. Herveta. Pramenem jeho tvorby byla živelná obraznost inspirovaná lidovou kulturou, zejména jejími fantaskními a groteskními projevy. V. tvorba se rozvinula do řady odvětví; nejústrojněji v grafice, bezprostředně související s jeho zájmy literárními, s nimiž se spojila v souboru autorských, většinou dřevorytecky provedených knih.

Jan Vejrych
(1856 Branná u Jilemnice—24. 6. 1926 Dobrá Voda u Březnice). Architekt. Vyšel z historické architektury. V duchu české renesance navrhl některé pavilóny Jubilejní výstavy. Později svůj styl obohatil o secesní motivy (návrh pražského hotelu Paříž).

František Velich
(data narození a úmrtí neznáma). Architekt. Směřoval k modernistickému pojetí historické a secesní architektury. Navrhl vyšehradský tunel (1902—1904) a dívčí školu ve Vojtěšské ulici (1904—1906).

Jaroslav Věšín
(23. 5. 1859 Vraný u Slaného—8. 5. 1915 Sofie). Malíř. Žák pražské a mnichovské Akademie. Představitel drobnopisné malby. Námětově vázán vesnickým prostředím, působil nejprve na Slovensku, potom v Bulharsku, kde se stal profesorem sofijské Akademie. Reprodukce jeho děl byly publikovány ve Zlaté Praze.

Jaroslav Vlček
(22. 1. 1860 Banská Bystrica—21. 1. 1930 Praha). Od 1901 profesor na pražské univerzitě, kritik, literární historik, editor, redaktor řady časopisů, sborníků a knižnic, zejména pak kolektivní Literatury české XIX. století (1902—1907). Žák Gebauerův. Významná jsou především jeho dvě syntetická díla: Dejiny literatúry slovenskej I, II (1889—1890) a Dějiny české literatury (1893—1921). Jimi vrcholí naše tehdejší pozitivistická literární věda.

Jaroslav Jindřich Vocel
(15. 7. 1874 Nová Ves u Lomnice nad Popelkou—16. 3. 1936 Praha). Sochař. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii. Podílel se na výzdobě hlavního nádraží a Obecního domu v Praze.

Jindřich Vodák
(8. 11. 1867 Lysá nad Labem—10. 4. 1940 Praha). Středoškolský profesor, literární a divadelní kritik. Mnohaletou recenzentskou činnost započal 1891 v Literárních listech. Publikoval zejména v Čase, kde nezřídka projevil značnou zaujatost, paradoxně spojenou s okázalým vědeckým odstupem. Nejtrvalejší platnost mají jeho divadelní kritiky (např. o H. Kvapilové, M. Hübnerové a E. Vojanovi).

Čeněk Vosmík
(5. 4. 1860 Humpolec — 11. 4. 1944 Praha). Sochař. Odchovanec akademismu, studoval ve Vídni u Hanse Makarta, pracoval v sochařském ateliéru Wagnerově (sochy pro Národní muzeum), prováděl některá díla Myslbekova (Záboj a Slavoj, Ctirad a Šárka). Z jeho vlastní tvorby přelomu století jsou nejznámější sochy géniů objímajících zeměkouli na hodinových věžích pražského hlavního nádraží.

Jaroslav Vrchlický
(vl. jm. Emil Frída, 17. 2. 1853 Louny—9. 9. 1912 Domažlice). Básník, prozaik, dramatik, překladatel, esejista, divadelní referent (Hlas národa, 1883—1902), literární kritik (Lumír, 1877—1898). Od 1890 tajemník uměleckého odboru České akademie věd a umění, od 1893 profesor srovnávacích literárních dějin na Karlově univerzitě. Vyrostl v reprezentativního národního pěvce i soudce, představujícího svým monumentálním dílem práci celé generace. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let byl povýšen na piedestal nekritického obdivu, odkud jej nemilosrdně strhla kritika realistů a formující se České moderny. Poukázala na prohlubující se ideovou a formální konvenčnost V. díla, šířící se pak i pracemi plejády epigonů. Nečekanost a tvrdost tohoto střetu v jednotlivých polemikách devadesátých let, z nichž vyniká tzv. boj o Hálka 1894, a rodinný rozvrat od 1892 uvrhly V. v hlubokou osobní i tvůrčí krizi. Nicméně jeho tvorba pokračovala až do 1908, kdy byl zasažen mozkovou mrtvicí. Vedle dalších svazků Zlomků epopeje přinesla nové tóny vnitřně procítěného boje s rezignací (Okna v bouři, 1894, Písně poutníka, 1895), panteistického díkůvzdání životu (Strom života, 1909) i předzvěsti katastrofy smrti (Meč Damoklův, posmrtně 1913).

Bedřich Wachsmann ml.
(8. 9. 1871 Svojšice u Kouřimi—29. 1. 1944 Praha). Malíř. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole u E. Lišky a na Akademii u F. Ženíška.

Bohumil Waigant
(26. 1. 1886 Praha—17. 8. 1930 Hradec Králové). Architekt a grafik. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u S. Suchardy, K. V. Maška a J. Kotěry. Osvojil si prvky modernistické geometrické secesní stylizace.

Richard Weiner
(6. 11. 1884 Písek—3. 1. 1937 Praha). Básník, prozaik, publicista. Student techniky, od 1906 inženýr chemie v Pardubicích a Bavorsku, od 1912 dopisovatel Samostatnosti a Lidových novin z Paříže. Vstoupil do literatury ještě před zážitkem válečným dvěma sbírkami, naplněnými senzibilním vitalismem a impresionismem (Pták, 1913, Úsměvavé odříkání, 1914).

Adolf Wenig
(13. 8. 1874 Staňkov u Horšovského Týna až 19. 3. 1940 Praha). Učitel, sběratel, editor, tvůrce pohádek a pověstí, básník, libretista, překladatel. Teskná nálada W. záhy opuštěných lyrických pokusů (Zahrada srdce, 1905) a výchovný zřetel našly sugestivní uplatnění ve vlastních literárních parafrázích (Kocourkov, 1903, Pověsti o hradech, 1907, Věnec pražských pověstí, 1908).

Josef Wenig
(12. 2. 1885 Staňkov u Horšovského Týna až 8. 9. 1939 Praha). Malíř, grafik, jevištní výtvarník. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u E. Lišky, později na Akademii. Podílel

se na stylovém vyznění secese a zužitkování jejích stylizačních postupů v dalším vývoji 20. století. Uplatnil se jako ilustrátor, afišista a jevištní výtvarník činný pro Vinohradské divadlo.

Franz Werfel
(19. 9. 1890 Praha—26. 8. 1945 Beverly Hills, Kalifornie, USA). Básník, dramatik a prozaik pražského německého původu, přítel M. Broda a F. Kafky. Původně zaměstnanec obchodního domu v Hamburku, 1911—1914 redaktor v Lipsku a Mnichově. Do literatury vstoupil lyrickými sbírkami Der Weltfreund (1911), Wir sind (1913), Einander (1915), plnými soucitných humanitních tónů a představujícími svou patetickou hymničností jeden z vrcholů německé expresionistické poezie.

Antonín Wiehl
(26. 4. 1846 Plasy—4. 11. 1910 Praha). Architekt, předseda Spolku inženýrů a architektů, vedoucí osobnost české architektury počátku devadesátých let. Studoval u J. Zítka na pražské technice. V jeho díle se střídaly stylové polohy ortodoxního historismu s romantizujícím stylem odvozeným z české historické architektury, zejména renesance. Jeho charakteristickým dílem je dům na rohu Václavského náměstí a Vodičkovy ulice vyzdobený M. Alšem. Účastnil se Jubilejní výstavy, kde navrhl řadu pavilónů včetně romanticky stylizované vstupní brány. Klasicizující uměřenost projevil v návrhu úpravy vyšehradského hřbitova (1887) i v řadě hřbitovních pomníků, které navrhoval ve spolupráci s J. V. Myslbekem a J. Maudrem. Jako charakteristický reprezentant kultury vzmáhající se české buržoazie navrhl i prvou z řady nových pražských finančních budov, Městskou spořitelnu (1891 až 1895, dnes Muzeum Klementa Gottwalda).

Adolf Wiesner
(31. 3. 1871 Praha—18. 9. 1942 Terezín). Malíř. Studoval na pražské Akademii u M. Pirnera a V. Hynaise, na drážďanské Akademii u L. Pohla a mnichovské u O. Seitze. Pěstoval kultivovanou malbu, věnovanou náladovým námětům z všedního dne.

Zikmund Winter
(27. 12. 1846 Praha—12. 6. 1912 Reichenhall, Bavorsko). 1884—1907 profesor historie na akademickém gymnáziu v Praze, kulturní historik, prozaik. Od archívně podložených kulturně historických studií přešel k tvorbě beletristické (Pražské obrázky, 1893, Ze staré Prahy, 1894), směřující k psychologickým novelám zobrazujícím ne bez vlivu atmosféry konce století tragické pády osudem drcených individuí (Staré listy, 1902, Rozina sebranec, 1905, Bouře a přeháňka, 1907). Na rozdíl od A. Jiráska se vyhýbal souvislému zpodobení dějinných epoch, které nahrazoval volným řazením událostí (Mistr Kampanus, 1909).

Jan z Wojkowicz
(vl. jm. Jan Nebeský, 18. 5. 1880 Nymburk až 6. 12. 1944 Satalice u Prahy). Básník a prozaik. Studia filozofie a literatury nedokončil pro chorobu, od 1907 trvale připoután na lůžko. Jeho tvorba se vyvíjela od senzitivní zádumčivosti dospívání v próze (Mizení, 1898) i v poezii (Poesie, 1900, Meditace, 1906) k spiritualistickým básnickým reflexím (Sny a touhy, 1914 ad.).

František Zákrejs
(7. 5. 1839 Polička—19. 6. 1907 Náchod). Bankovní a obecní úředník v Praze, dramatik, prozaik, kritik. Po schematické tvorbě dramatické a prozaické se od osmdesátých let soustředil na kritiku (zejména na stránkách Osvěty), v níž vystupoval jako obhájce tzv. ideálního realismu (obhajoval RKZ, odmítl naturalismus a vytrvale polemizoval s generací devadesátých let).

Josef Zasche
(9. 11. 1871 Jablonec n. N.—data úmrtí neznáma). Architekt z okruhu pražské německé kultury. Žák K. v. Hasenauera z vídeňské Akademie. Patří k nejvýznamnějším pražským architektům počátku 20. století. Jeho díla se vyznačují monumentalitou a jasnou koncepcí, v níž jsou historické motivy ústrojně včleněny do modernisticky pojatého architektonického díla. Charakteristický je u něho důraz na výběr ušlechtilého materiálu (kamene, kovu, skla), jasně vyznačujícího a zachovávajícího architektonický tvar. Mezi jeho nejvýznamnější pražské práce patří palác Vídeňské bankovní jednoty na Příkopě (1906—1908) Německé kasino na Gorkého náměstí (1906—1908) a soubor náhrobků na Novém židovském hřbitově.

Jan Zeyer
(21. 3. 1847 Praha—6. 5. 1905 Praha). Architekt, historik architektury, archeolog a antropolog. Studoval na pražské technice u J. Zítka. Proslul jako zastánce neorenesance. Jeho rozsáhlá práce o českém baroku (Barok a rokoko, sbírka architektonických motivů, 1893) se podílela na utváření české historizující architektury devadesátých let.

Jan Angelo Zeyer
(29. 9. 1878 Praha—5. 12. 1945 Praha). Malíř krajinář. Studoval na pražské Akademii u V. Brožíka a H. Schwaigra.

Julius Zeyer
(26. 4. 1841 Praha—29. 1. 1901 Praha). Svobodný literát střídající pobyty v cizině s pobytem ve Vodňanech (1887—1899) a v Praze, básník, prozaik, dramatik. Vedle Vrchlického nejvýraznější představitel lumírovské generace. Prohlubující se životní dezilusí, exotickým koloritem většiny děl a subtilní citovostí, stejně jako sklonem k mystice otevřel nové obzory generaci devadesátých let. Spolu s ní se také účastnil Almanachu secese (1896); na rozdíl od Vrchlického byl nazván mostem mezi starými a mladými, u nichž našel i uznání svými posledními díly (Jan Maria Plojhar, 1891, Dům u tonoucí hvězdy, 1897, Tři legendy o krucifixu, 1895, Troje paměti Víta Choráze, 1905). Neopominutelnou složkou jeho díla je výrazová kultivovanost podmíněná vztahem k výtvarnému umění, které zpětně inspiroval (F. Bílek, J. Zrzavý ad.). Jeho scénická pohádka Radúz a Mahulena (1898), doprovázená Sukovou hudbou, se stala jedinečným dílem české secese.

Otakar Zich
(25. 3. 1887 Městec Králové—9. 7. 1934 Oubenice). Komponista, dramatik, hudební kritik a teoretik. Studoval na filozofické fakultě, od 1911 docent experimentální estetiky tamtéž. Z prací o jednotlivých uměních vyniká Estetika vnímání hudby (1910).

Luisa Ziková
(16. 1. 1874 Praha—12. 5. 1896 Praha). Básnířka a prozaička z okruhu Moderní revue, do jejíž dekadentně symbolistní orientace se zapsala prózami bolestného životního tázání, shrnutými do sbírky Spodní proudy (1896).

Franta Župan
(vl. jm. František Procházka, 23. 1. 1858 Běštín u Hořovic—13. 1. 1929 Kolín). Středoškolský profesor, prozaik. Jako jeden z hlavních přispěvatelů Švandy dudáka přešel postupně od próz s náměty historickými a vojenskými k humoreskám z prostředí maloměstského a školního (např. V pavučině satiry, 1905, S průvodem rolniček, 1908). Nejpůvodněji se však projevil v Pepánku nezdarovi (4 svazky, 1907—1921), živém humoristickém románu ze světa dětí i dospělých.

Vladimír Županský
(24. 9. 1869 Rakovník—20. 9. 1928 Praha). Malíř a grafik, činovník SVU Mánes, redaktor Volných směrů. 1887—1888 studoval na vídeňské Akademii a 1896—1897 na pražské Akademii u M. Pirnera a V. Hynaise. Malíř dekorativního nadání, osvojil si prvky secese a uplatnil je v plakátech (Souborná výstava děl sochaře Rodina, 1902), v užité grafice a malbě (opona Vinohradského divadla, 1907).

1. Literatura k dějinám Prahy doby přelomu století

a) Mytologie každodenního života

Ignát Herrmann, Josef Teige, Zikmund Winter, Pražské ghetto, Praha 1902
Pavel Körber a kol., Praha ve dne v noci. Líčení pražského života slovem i obrazem I—III, Praha 1902—1904
Rudolf I. Kronbauer a kol., Praha včera a dnes, Praha 1910
Egon Erwin Kisch, Aus prager Gassen und Nächten, Praha 1912
Egon Erwin Kisch, Prager Kinder, Praha 1913
Egon Erwin Kisch, Pražské obrázky, Praha 1913
Egon Erwin Kisch, Temnou Prahou, Praha 1914
Egon Erwin Kisch, Abenteuer in Prag, Leipzig 1919, česky Pražská dobrodružství, Praha 1968
Město vidím veliké ... Cizinci o Praze, uspořádal Vincy Schwarz, Praha 1940
Karel Krejčí, Praha legend a skutečností, Praha 1967
Karel Krejčí, Podivuhodné příběhy ze staré Prahy, Praha
Jaroslav Hašek, Praha ve dne i v noci aneb týden mezi dacany, výběr Haškových próz uspořádali Milan Jankovič a Radko Pytlík, Praha 1973
Jaroslav Hašek, Výbor z díla v 5 svazcích, redigoval Radko Pytlík, Praha 1977—1981
Josef Hais Týnecký, Batalion (doslov Jiří Opelík), Praha 1975

b) Souhrnná obecně historická literatura

Karel Chytil, Proměna Prahy a poměry hospodářské a sociální, Obzor národohospodářský IV, 1899, s. 2
Emanuel Rádl, Válka Čechů s Němci, Praha 1928
Jan Šverma, Česká otázka ve světle marxismu, Praha 1933
Jaroslav Prokeš, Dějiny Prahy, Praha 1948
Zdeněk Šolle, Dělnické hnutí v českých zemích koncem minulého století, Praha 1951
Josef Šusta, Praha na počátku devadesátých let minulého století, Časopis Společnosti přátel starožitností LXIV, 1956, s. 218
Otázky vývoje kapitalismu v českých zemích a Rakousko-Uhersku do roku 1918, Praha 1957
Přehled československých dějin I—II, Praha 1958
Z. Šolle, V. Mencl, Ž. Richtová, Praha hrdinská, Praha 1961
František Červinka, Boje a směry českého studentstva na sklonku minulého a počátku našeho století, Praha 1962
Josef Janáček a kol., Dějiny Prahy, Praha 1964
V. Průcha a kol., Hospodářské dějiny Československa v 19. a 20. století, Praha 1974
Otto Urban, Kapitalismus a česká společnost, Praha 1978

2. Literatura k pražské filozofii a estetice

František Mareš, Idealismus a realismus v přírodní vědě, Praha 1901
František Krejčí, Filosofie přítomnosti, Praha 1904
Otakar Hostinský, O socialisaci umění, Praha b. r.
Otakar Hostinský, Umění a společnost, Praha 1907
Otakar Hostinský, O umění, Praha 1951
Emanuel Rádl, Masaryk a Nietzsche, sborník k Masarykovým šedesátinám, Praha 1910
František Krejčí, Filosofie posledních let před válkou, Praha 1918
J. L. Hromádka, T. G. Masaryk, Praha 1930
Zdeněk Nejedlý, T. G. Masaryk I—IV, Praha 1930—1937
Mirko Novák, Česká estetika, Praha 1941
Jiřina Popelová, Filosof František Krejčí, Praha 1942
Vladimír Iljič Lenin, Materialismus a empiriokriticismus, Praha 1952
Radovan Rychta, O podstatě sociologické a filosofické soustavy „masarykismu", sborník Filosofie v dějinách českého národa, Praha 1958
Jiřina Popelová, Rozpad klasické filosofie. Vznik soudobého filosofického schizmatu, Praha 1968

3. Literatura k dějinám pražského písemnictví přelomu století

a) Práce souhrnné

Jiří Karásek ze Lvovic, Ideje zítřku, Praha 1898, Renesanční touhy v umění, Praha 1902, Impresionisté a ironikové, Praha 1903, Chimérické výpravy, Praha 1906, Umění jako kritika života, Praha 1906
Hubert Gordon Schauer, Spisy, Praha 1917
František X. Šalda, Kritické projevy, Praha b. r.
Arne Novák a J. V. Novák, Přehledné dějiny české literatury, Praha 1936—1939
Arnošt Procházka, Cesta Krásy, Praha 1906, Literární silhouety a studie, Praha 1912, České kritiky, Praha 1912, Meditace, Praha 1912, Polemiky, Praha 1913, Erotická sexualita v literatuře a umění, Praha 1919
Miloš Marten, Akord, Praha 1916
Nová česká poesie, Praha 1907 (úvod Arne Novák)
Česká lyra. Nárys české lyriky novodobé, uspořádal František S. Procházka, Praha 1912
Karel Sezima, Podobizna a reliefy, Praha 1927
František Götz, Novodobá literatura česká, Brno 1927
Karel Hlaváček, Sebrané spisy I—III, Praha 1930
Bedřich Václavek, Česká literatura 20. století, Praha 1935
O českou literární kritiku, Vůdčí zjevy kritiky let devadesátých, Praha 1940
Jan Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I, Mezi poesií a výtvarnictvím, Praha 1948
Stanislav Kostka Neumann, O umění, Praha 1958
Antonín Macek, Stati o kultuře, umění a literatuře, Praha 1963
Eva Strohsová, Zrození moderny, Praha 1963
Realismus a modernost. Proměny v české próze 19. století, Praha 1965
Miroslav Červenka, Symboly, písně a mýty, Praha 1966
Max Brod, Der Prager Kreis, Stuttgart 1966
Jaroslava Janáčková, Český román sklonku 19. století, Praha 1967
František Buriánek, Generace buřičů, Praha 1968
František Buriánek, Literární kritika, Praha 1971
Zpívající labutě. Zapomenutí básníci devadesátých let, Praha 1971
Karel Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975
Dějiny českého divadla III, Praha 1976
František Buriánek, O české literatuře našeho věku, Praha 1977
František Černý, Měnivá tvář divadla aneb dvě století s pražskými herci, Praha 1978
Radko Pytlík, Sedmkrát o próze, Praha 1978
Vojtěch Jirát, Portréty a studie, Praha 1978
Bohumil Svozil, V krajinách poezie, Praha 1979

b) Z monografických prací

Emanuel Chalupný, Dílo Josefa Holečka, Praha 1926
Karel Krejčí, Jakub Arbes, Praha 1946
Oldřich Králík, Otokar Březina (1892—1907), Praha 1948
Zdeněk Pešat, Josef Svatopluk Machar, básník, Praha 1959
Max Brod, Franz Kafka, Praha 1966
Radko Pytlík, Toulavé house, Zpráva o Jaroslavu Haškovi, Praha 1971
Robert Pynsent, The Path to the Decadence, Haag—Paris 1971

c) Z korespondence a memoárů

Josef Svatopluk Machar, Konfese literáta, Praha 1912
Ignát Herrmann, O živých a mrtvých, Praha 1915
Dopisy Otokara Březiny Františku Bauerovi, Praha 1929
Dopisy Otokara Březiny Františku Bílkovi, Praha 1932
Otokar Březina, Dopisy Anně Pammrové, Žďárec 1938
František X. Šalda, Miloš Marten, Vzájemná korespondence, Praha 1941
Básník a sochař. Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896—1901, Praha 1948
Bedřich Václavek, Český listář, Praha 1949
Karel Sezima, Z mého života I—IV, Praha 1946—1949
Antotín Slavíček, Dopisy, Praha 1954
František Langer, Byli a bylo, Praha 1963
Max Brod, Život plný bojů, Praha 1966

Václav Vilém Štech, V zamlženém zrcadle, Praha 1967
Vladimír Vondráček, Lékař vzpomíná (1895—1920), Praha 1973
Lidský profil Jaroslava Haška, vzpomínky a korespondence, uspořádal Radko Pytlík, Praha 1979

4. Literatura k dějinám českého výtvarného umění přelomu století

a) Souhrnné práce

F. X. Harlas, Doba a umění, Praha 1901, České umění. Malířství, Praha 1908, České umění, Sochařství. Stavitelství, Praha 1911
K. B. Mádl, Umění včera a dnes, Praha 1908
Max Dvořák, Od Mánesa k Švabinskému, Volné směry XIV, 1910
Karel Mašek, Tři léta s Mánesem, Praha 1922
Jaromír Pečírka, Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885—1935, Praha 1935
Václav Vilém Štech, Moderní český dřevoryt, Hollar 1933, od str. 21
František Kovárna, Česká střízlivost a český pathos, Praha 1939
Jaroslav Pešina, Česká moderní grafika, Praha 1940
Jan Konůpek, Život v umění, Praha 1947
František Kovárna, O sebeurčení našeho malířství, Praha 1948
Jiří Mašín, Umělecká díla Obecního domu v Praze, Praha 1948
Miloš Jiránek, Literární dílo I—II (Dojmy a potulky a jiné práce, O českém malířství moderním a jiné práce), uspořádal Jiří Kotalík, Praha 1959 a 1962
Karel B. Mádl, Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959
Jiří Kotalík, Česká secese, její kořeny a vývoj, studie v katalogu výstavy Česká secese, umění 1900, Brno—Hluboká nad Vltavou 1966—1967
Jiří Kotalík, O třech umělcích secese (F. Bílek, A. Mucha, F. Kupka), Výtvarné umění XVII, 1967, s. 173
Miroslav Lamač, Moderne tschechische Malerei. Anfänge der Avantgarde (1907—1917), Praha 1967
Petr Wittlich, Secesní Orfeus, Umění XVI, 1968, s. 26
František Šmejkal, Česká symbolistní grafika, Umění XVI, 1968
František Šmejkal, La grafica symbolista cecoslovacca, Arte illustrata III, 1970, s. 88
Luboš Hlaváček, Začátky moderní české knihy, Výtvarné umění XX, 1970, s. 350
Jiří Kotalík, České malířství 20. století. Generace devadesátých let, katalog výstavy Národní galerie, Praha 1971
Tomáš Vlček, Český plakát 1890—1914, Praha 1971
Jiří Kotalík, České malířství 20. století II. Generace Osmy, Tvrdošíjných, Umělecké besedy, katalog sbírky Národní galerie, Praha 1973
František Šmejkal, Česká kresba z přelomu století. I. Symbolismus, Hradec Králové 1974
František Šmejkal, Sursum, Hradec Králové 1975
Elena K. Vinogradova, Grafika i problémy českogo iskusstva konca XIX.-načala XX. v., Moskva 1975
Jiřina Vydrová, Žena doby secese, užité umění, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1976
Petr Wittlich, České sochařství 20. století, 1890—1945, Praha 1978
Vladimír Šlapeta, Praha 1900—1978. Průvodce po moderní architektuře, Národní technické muzeum, Praha 1978
Christian Norberg-Schulz, Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture, New York 1979
Tomáš Vlček, Ornament a styl, Umění XXVIII, 1980, s. 425
Alena Adlerová, Česká secese, užité umění, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1981
Petr Wittlich, Česká secese, Praha 1982

b) Z monografických prací

Zdenka Braunerová, František Bílek, Praha 1900
Antonín Matějček, Jan Štursa, Praha 1926
František Kovárna, František Bílek, Praha 1941
Antonín Matějček, Antonín Hudeček, Praha 1947
Antonín Matějček, Jan Preisler, Praha 1950
Miroslav Lamač, Hanuš Schwaiger, Praha 1957
Otakar Novotný, Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958
Jiří Kotalík, Antonín Slavíček 1870—1910 (soupis díla), Praha 1965
Jan Tomeš, Antonín Slavíček, Praha 1966
Marcela Mrázová, Duchovní umění Františka Bílka, Výtvarné umění 1966, s. 63
Jiří Kotalík, Jan Preisler, Praha 1968
Ludmila Vachtová, František Kupka, Praha 1968
Tomáš Vlček, Vojtěch Preissig 1873—1944 (katalog retrospektivní výstavy), Památník národního písemnictví, Praha 1968
Tomáš Vlček, Vojtěch Preissig, Výtvarné umění 1968, s. 7
Jiří Mucha, Kankán se svatozáří, Praha 1969
Jiří Kotalík, Max Švabinský, Národní galerie, Praha 1973
František Šmejkal, František Kobliha, Hradec Králové 1973
Marcela Mrázová, Karel Myslbek, Galerie Václava Špály (katalog výstavy), Praha 1974
František Kupka 1871—1957 (katalog výstavy), New York 1975
Tomáš Vlček, Velká lyra českého symbolistního básníka, proletáře Karla Hlaváčka, Umění XXIII, 1975, s. 299
Marcela Mrázová, Josef Váchal, Galerie hl. m. Prahy (katalog výstavy), Praha 1966
Jiří Kotalík, Otakar Lebeda, Národní galerie—Středočeská galerie (katalog výstavy), Praha 1977
Jiří Kotalík, Jakub Schikaneder, Středočeská galerie (úvod do katalogu), Praha 1978
Roman Prahl, Max Pirner, Západočeská galerie, Plzeň 1979
Jiří Kotalík, Alfons Mucha a české umění, Národní galerie (úvod do katalogu), Praha 1980
František Šmejkal, Secesně symbolistní tvorba Ladislava Šalouna, Umění XXVIII, 1980, s. 469
Petr Wittlich, Preislerovo jaro, Umění XXVIII, 1980, s. 401
Vladimír Šlapeta, Otakar Novotný 1880—1959 (katalog výstavy), Praha—Olomouc 1980
Jiří Mucha, Alfons Mucha, Praha 1982

5. Literatura o evropských metropolích doby kolem roku 1900

Paul Morand, 1900, Praha 1933
Carl E. Schorskie, Fin-de-siècle Vienna, New York 1961
Willy Haas, Die Belle Epoque, München 1967
Allan Janik & Stephen Toulmin, Wittgenstein's Vienna, New York 1973
Philiphe Jullian, The Triumph of Art Nouveau, Paris Exhibition 1900, London 1974
Nicolas Powell, The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898—1918, London 1974

6. Literatura o evropském umění kolem roku 1900

Nicolaus Pevsner, Pioneers of modern Design, London 1936
Stephan Tschudi Madsen, Sources of Art Nouveau, Oslo 1956
Stephan Tschudi Madsen, Art Nouveau, New York 1967
Robert Schmutzler, Art Nouveau, Stuttgart 1963
Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln a. R. 1963
Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln a. R. 1965
Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln a. R. 1969
Bernard Champigneulle, Art Nouveau, Paris 1972
Philippe Jullian, Dreamer of Decadence, London 1971
Bohumír a Marcela Mrázovi, Secese, Praha 1971
Petr Wittlich, Kresba kolem 1900, Praha 1972
Mieczyslaw Wallis, Secesja, Warszawa 1967
Sztuka około 1900, Warszawa 1969
Philippe Jullian, The Symbolists, London 1973
Nicolas Pevsner, J. M. Richards, The Antirationalists, Art Nouveau Architecture and Design, London 1973
Rossana Bossaglia, Il Liberty, Firenze 1974
Symbolismus in Europe (katalog výstavy), Rotterdam 1976

REJSTŘÍK OSOB

Půltučné číslice odkazují na stránky s vyobrazeními

Adámek Rudolf 236, 283, 291
Aleš Mikoláš **3**, 16, 21, 68, **86**, 109, 110, 170, 291
Amort Vilím 291
Anýž Franta 173, **195**, 291
Apollinaire Guillaume 32
Arbes Jakub **3**, 21, 26, 73, 166, 183, 185, 187, 291
Astl Vladimír 186, 291
Auředníček Otakar 229, 291

Babánek Karel 19, 291
Babka Karel **195**, 291
Bajerová Marie 164
Balšánek Antonín 80, 101, 104, 106, 108, 110, **113**, **118**, **153**, 291
de Balzac Honoré 74, 75
Bartoněk Vojtěch 68, **85**, **86**
Barvitius Antonín Viktor 107
Bass Eduard 79, 291
Baudelaire Charles 30, 74, 166, 176, 234
Beardsley Aubrey Vincent 227
Beckert Adolf 291
Bechyně Stanislav **157**
Bělský Quido **38**, 109
Benda Jaroslav 284, 291
Bendelmayer Bedřich 104, 110, **144**, **150**, 291
Beneš Vincenc 292
Benešová Božena 292
Berdych Kamil 59, 292
Berková Z. 166
Berlage Hendrik Petrus 105
Bezruč Petr 19, 56, 292
Bílek Alois 292
Bílek František **4**, **143**, **160**, 164, 165, 169, 173, 174, 186, **199**, **208**, **214**, **223**, 225, 226, 231, 232, 233, 235, **246**, 275, 276, 292
Biliánová Popelka 78, 102, 292
Blake William 172, 174
Blažíček Felix **84**
Blažíček Oldřich 292
Blecha Matěj **5**, 104, **125**, **147**, 292
Boccaccio Giovanni 191
Böcklin Arnold 71
Boettinger Hugo (dr. Desiderius) 292
Böhm Adolf 292
Bondy Bohumil 63
Bondy Salamon 64, 66, **82**, **84**
Borecký Jaromír 229, 292
Bouda Alois 292
Boudník Maxmilián **197**
Boudová-Suchardová Anna **5**, 173, **194**, **199**, 292
Bourdelle Antoine 284
Bouška Sigismund Ludvík 234, 292
Bradáč Ludvík 292
Braque Georges 72
Braunerová Zdenka **3**, 165, 292
Breisky Arthur 75, 226, 227, 292
Brejchová Růžena 78
Brentano Franz 60, 61
Breska Alfons 26, 292
Brod Max 25, 60, 164, 227, 288, 292
Bröhmse August 72
Brožík Václav 66, 71, 293
Bruner-Dvořák Rudolf 10, **34**, **82**, **85**, **87**, **114**, 181
Brunner Vratislav Hugo 284, 293
Březina Otokar **4**, 19, 31, **94**, 162, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 191, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 274, 293
Březina Václav 293
Bufka Vladimír Jindřich 10, 52, **194**, 284, 293
Burian Vlasta 79

Cajthaml-Liberté František 293
Carolla Paula 78
Carrière Eugène 72
Comte Auguste, comtovský 61, 183
Cran Jules 71
Crane Walter 71, 172
Czada Jan 10, **85**, **87**, **94**, **95**, 293
Czech z Czechenherzu Arnošt 293

Čapek-Chod Karel Matěj **3**, 61, 73, 74, 183, 184, 185, 186, 286, 293
Čapek Josef 293
Čapek Karel 293
Čapkové (Josef a Karel) 285
Čech Svatopluk 177, 178, 293
Čenkov Emanuel 293
Čenský Alois Jan 106, 107, **133**, 293
Čermák Jaroslav 171
Černý Věnceslav 293
Červenka Miroslav 232
Červený Jiří 79
Červinka Karel 189, 293
Čutta Václav 293

Daguerre Louis Jacques Mandé 280
Dante Alighieri 11
Darwin Charles Robert 187
Daumier Honoré 185, 227
Dauthendey Maximilian 166, 167
Dědina Jan 293
Degas Edgar 72
Deml Jakub 19, **246**, 285, 293
Denis Ernest 11
Dítě Emanuel 294
Dittrich G. 64
Dobrovský Josef 63
Domorázek-Mráz Karel 24
Dostál Lutinov Karel 234, 294
Dostojevskij Fjodor Michajlovič 183, 185
Douba Josef 294
Doubrava 71
Drahoňovský Josef 294
Dresser Charles 170
Dreyfus Alfred 57
Drtikol František 10, 15, **41**, **42**, 52, **263**, **265**, 284, 294
Dryák Alois 104, 106, 110, **144**, **150**, **261**, 277, 294
Dufek Emil **143**
Dvořák Bohuslav 294
Dvořák František **34**, 177, 178, 181, **207**, 237, 294
Dvořák Ladislav **137**
Dvořák Max 284, 294
Dvořák Xaver 294
Dyk Viktor 57, 189, 190, 294
Dyrynk Karel 294

Eckert Jindřich 10, 52, **81**, 100, **121**, 294
Edison Thomas Alva 66, **84**,
Egerové bratří 65
Eiffel Alexandre Gustave 65, **117**
Einstein Albert 60
Eisner Pavel 23, 164
Eisnerovi D. a P. 164
Emingerová Helena 294
Engel Antonín 294
Engelmüller Ferdinand 71, 294
Erben Karel Jaromír 279

Fanta Josef **5**, 66, 106, 110, **123**, **128**, 294
Feigl Bedřich 294
Fialka Jindřich **117**, 294
Fiedler Franz 52
Filla Emil 285, 294
Fischer Otakar 294
Fivébr Antonín (Don Antonio) 79
Folkmann Hanuš 295
Francl Gustav 55
Freud Sigmund 164, 233
Friedländer Josef 65
Frištenský Gustav 288

Gallaway & Sons 64
Gamma (Gustav Jaroš) 58, 74, 298
Garborg Arne 234
Gaudí y Cornet Antoni 279
Gauguin Paul 182, 263
Gebauer Jan 54, 295
Geisslová Irma 180, 228, 229, 295
Gellner František 286, 287, 288, 295
Gočár Josef **111**, 284, 295
Goll Jaroslav 54, 295
Götz František 189
Grégr Julius 110, 295
Gröbe Maurice 107
Gutfreund Otto **118**, **267**, 284, 285, 289, 295
Guth-Jarkovský Jiří Stanislav 295

Hais-Týnecký Josef 295
Hálek Vítězslav 15
Halman Emanuel 295
Hansen Theofil 109
Hantich Henri 11
Harlas František Xaver 295
Hartig Alfréd 101
Hartmann Josef, Hartmannové **78**
Hašek Jaroslav **6**, 55, 68, 74, 75, 79, **94**, 287, 288, 295
Hašek Roman** 295
Hašler Karel 79, 295
Hauptmann Gerhart 56, **212**
Haussmann Georges Eugène 99
Havel Václav 110, **157**
Havelka Roman 295
Havlíček Borovský Karel 99, 107
Havlíček Miroslav **197**
Häusler Antonín 187, **212**, 295
Heine Thomas Theodor 288
Hellméssen Antonín 295
Herben Jan **4**, 54, 295
Hergesel František ml. 109, 186, 296
Herites František 163, **197**, 296
Herrmann Ignát 74, 106, 107, 296
Heyduk Adolf 296
Hieser Otto 66, **82**
Hilar Karel Hugo 296

Hilbert Jaroslav 99, 100, 296
Hilbert Kamil 106, **135**, **138**, 296
Hilsner Leopold 57
Hladík Václav 296
Hlaváček Karel, hlaváčkovský **4**, 20, 26, 27, 28, 69, 164, 166, 172, 173, 187, 189, 190, 191, 192, **219**, **220**, 225, 226, 227, 234, 235, 236, 238, 296
Hlavín Jindřich 296
Hlávka Josef 296
Hloucha Joe 296
Hnátek Bořivoj 296
Hofbauer Arnošt **5**, **122**, 173, 296
Hofman Vlastislav 296
Hoch Karel 54
Holan Vladimír 23
Holárek Emil 58, 74, 296
Holeček Josef **3**, 57, 178, 179, 180, 233, 296
Holšer Th. 69
Holub Josef 296
Holý Josef 296
Homoláč Oldřich 296
Honsa Jan 297
Honty Tibor 10
Honzík Jaroslav 297
Horb Max 297
Horejc Jaroslav 236, 284, 297
Horký Karel 288, 297
Hostinský Otakar 60, 67, 297
Hošek František 109, 297
Houdek Vladimír 297
Hradecký Josef Richard 297
Hradecký Václav 58, 187, **221**, 297
Hrochová Pavla 78
Hubač Jan 56
Hübschmann (Hypšman) Bohumil 297
Hudeček Antonín 230, 239, **250**, **254**, 297
Hugo Victor 188
Hus Jan **38**, 66, **111**, 233, 276
Huysmans Joris Karl 234
Hynais Vojtěch 15, **33**, 71, 239, 297

Chalupný Emanuel 174, 297
Chelčický Petr 190
de Chirico Giorgio 26
Chittussi Antonín 21, 71, 238, 297
Chlumecký Adam 297
Chmelařová Hermína 78
Chochol Josef 100, 106, **159**, 283, 284, 297
Chytil Karel 297

Jahn Richard 63
Jakesch Alexander 297
Jakesch Jindřich 297
Jakší Josef 185, **211**, 297
Janáček Josef 56
Janáček Leoš 67
Janáčková Jaroslava 175, 178, 238, 274
Janák Pavel **91**, **111**, **118**, 284, 297
Janda-Suk František **93**
Janík Ladislav 29
Janouch Gustav 100
Jansa Václav 68, 69, 71, **86**, **87**, 110, 298
Jaroměřský Emanuel 65
Jaroněk Bohumír 298
Jaroš Gustav (Gamma) 58, 74, 298
Jelínek Hanuš 298
Jenewein Felix 172, 176, 190, 191, 192, **217**, 298
Jeník Miroslav 79
Jesenská Milena 58
Jesenská Růžena 22, 61, 178, 298
Jiránek Miloš **5**, 24, **255**, **256**, 273, 289, 298
Jirásek Alois 67, **84**, 175, 190, 238, 298
Jirát Vojtěch 192
Jiřík František Xaver **128**, **144**, 168, 298
Jones Owen 170
Jung Carl Gustav, jungovský 283
Jurkovič Dušan 104, 108, 298
Justitz Alfréd 298

Kafka Bohumil **223**, 233, **242**, 275, 298
Kafka Franz **6**, 32, 58, 61, 73, 80, 100, 164, 225, 285, 298
Kamínek Karel 189, 298
Kaminský Bohdan **3**, 298
Kamper Jaroslav 190, 191, 298
Karafiát Jan 298
Karásek ze Lvovic Jiří **4**, 20, 21, 74, 164, 165, 166, 167, 177, 181, 189, 190, **220**, 226, 288, 299
Karel IV. 108
Karel Eduard 299
Kars (Karpeles) Georges 299
Kastil Alfred 61
Kastner Jan 299
Kašpar Adolf 299
Kavalír František 299
Kaván František 226, 238, 299
Kejmar Václav 299
Kiering 71
Kinský Karel 62
Kirschnerová Marie Louisa **199**, 299
Kisch Egon Erwin 55, 75, 287, 299
Klapka Jerome Jerome 80
Klášterský Antonín **4**, 22, 28, 56, 299
Klee Paul 279
Klenka z Vlastimilu Richard 299
Klíma Ladislav 61, 164, 282, 283, 299
Klimeš Josef 96, 289, 299
Klimt Gustav 72, 279
Klostermann Karel 299
Klouček Celda 109, **138**, **143**, 173, 299
Klusáček Karel Ladislav 299
Knoesl Bohuslav 58, 59, 299
Knüpfer Beneš 71, 177, 299
Kobliha František 172, 235, 236, **247**, 283, 300
Kocián Quido 225, 234, 300
Kodíček Josef 282
Kohout Ferda 78
Komenský Jan Amos 68
Koníček Oldřich 300
Konrád Karel 76
Konůpek Jan **37**, 61, 236, **247**, **264**, 282, 283, 300
Körber Pavel 300
Korda Alois **125**, **147**
Kosterka Hugo 300
Kostian Karel 300
Kotalík Jiří 176
Kotěra Jan **5**, **6**, 70, 71, **91**, 100, 104, 105, 106, 108, 109, **123**, **124**, **156**, 165, 300
Koukola Rudolf 64, 65
Koula Jan 104, 108, **112**, **118**, 300
Kovárna František 225
Král Josef 300
Králík Oldřich 19
Králík Vilém **194**
Kramář Vincenc 72
Kratochvíl Zdeněk 288, 300
Krattner Karel 300
Kraus Oskar 61
Krejčí František 60, 300
Krejčí František Václav 54, 61, 62, 72, 75, 187, 189, 234, 300
Krejčí Karel 24, 89, 183, 188
Kronbauer Rudolf Jaroslav 74
Kříženecký Jan 69
Kříženecký Rudolf 300
Křižík František 63, 64, 66, 102
Kuba Ludvík 300
Kubíčková J. 268
Kubín Alfred 72
Kubín Jaroslav **94**
Kubín Otakar 300
Kubišta Bohumil 32, 61, **266**, 285, 300
Kupka František **5**, 58, 61, 70, 171, 173, 182, 186, 187, 188, **213**, **215**, 227, **263**, **264**, **269**, **270**, **271**, 279—281, 301
Kvapil Jaroslav **4**, 58, 176, 229, 301
Kvapilová Hana **4**, 165, 301
Kysela František 56, **90**, 284, 301

Lada Josef 288, 301
Laforgue Jules 227, 288
Laichter Jan 105
Laichter Josef 301
Langer František 285, 301
Lauda Richard 301
Lautrec (Henri de Toulouse-Lautrec) 71
Lebeda Otakar 226, 239, **254**, 273, 301
Lenin Vladimír Iljič 57, 60
Leonardo da Vinci 66
Leppin Paul 25, 26, **88**, 181, 301
z Lešehradu Emanuel 74, 301
Libuše 16, 17, 25, 36, 38, 52
Liebscher Adolf **85**, 301
Liebscher Karel 65, **85**, 301
Lier Jan 301
Lindley William Henry 101, **114**
Liška Emanuel Krescenc 301
Loetz Jan, Loetzova sklárna 168, **198**, **199**
Longen Emil Artur 75, 79, 301
Lošťák Ludvík 166, 301
Löw ben Bezálel Rabbi **37**, **111**

Macek Antonín **4**, 54, **212**, 302
Madách Imre 188
Mádl Karel Boromejský 191
Madsen S. T. 170
Mahen Jiří 302
Mach Ernst 60
Mach Josef 302
Mácha Karel Hynek 19, 97, 189
Machar Josef Svatopluk **6**, 56, 163, 182, 184, 187, 188, **213**, 236, 280, 288, 302
Machoň Ladislav 302
Majer Antonín 302
Majerová Marie 302
Mallarmé Stéphane 176
Mánes Josef 170
Mára Antonín 102, 302
Marek Josef Richard 302

Marek Karel **94**
Marinetti Emilio Filippo Tommaso 288
Marold Luděk **3**, 69, **87**, **92**, **93**, 177, 181, **202**, 302
Marr Carl 71
Marten Miloš **6**, 11, 13, 165, 173, 226, 302
Marty Anton 60, 61
Mařák Julius 238, 239, 302
Mařan Václav **197**, 302
Mařatka Josef 110, 186, 275, 277, 302
Masaryk Tomáš Garrigue 54, 60, 61, 62, 177, 182, 183, 302
Mašek Karel (Fa Presto) **94**, 302
Mašek Karel Vítězslav **3**, 15, 16, 17, **38**, 68, 69, **86**, 104, 108, 109, **125**, **126**, **128**, **140**, 171, 173, 175, 177, 178, 180, 181, **201**, **202**, **207**, 237, 303
Matinel-Kupková Andrée 280
Mauder Josef 171, 303
Mayer J. 102
Medek Rudolf 303
Mennier Constantin 71
Merhaut Josef 185, 303
Messalina 236
Metzner Franz 109, **154**, **155**, 303
Meyrink Gustav 22, 23, 61, 100, 303
Minařík Jan 303
Mocker Josef 176, 303
Modersohn Otto 71
Mondrian Piet 279
Monet Claude 72
Moréas Jean 176
Mraček Jan 303
Mrázek 278
Mrštík Alois 303
Mrštík Vilém **4**, 17, 18, 19, 20, 31, 99, 107, 165, 226, 237, 303
Mrva Rudolf Rigoletto 56
Mucha Alfons **5**, 24, **36**, 61, 110, 172, 173, 177, 178, **204**, **205**, 288, 303
Mucha Jiří 178
Mukařovský Jan 192, 282
Munch Edvard 72, 277, 278
Münzberger Bedřich **3**, 65, **84**, **114**, 303
Muttich Kamil Vladislav 303
Myslbek Josef Václav **3**, 16, 52, **81**, 110, 171, 185, **203**, 225, 274, 275, 277, 303
Myslbek Karel 185, 186, **211**, 227, 303

Napoleon III. 99
Naske Xaver František 303
Natter Heinrich 66
Nechleba Vratislav **89**, 304
Nejč Karel 304
Nejedlý Karel **37**, 304
Nejedlý Otakar **47**, 304
Nejedlý Zdeněk 54, 55, 304
Němcová Božena **36**
Němec Antonín 54
Němec Josef Ladislav 173, 304
Neruda Jan 12, 21, 73, 75, 163, 228, 304
Neumann Stanislav Kostka **4**, 161, 167, 189, 226, 279, 286, 288, 304
Neumannová Kamila 304
Nezval Vítězslav 31
Nietzsche Friedrich 227, 231
Norberg-Schulz Christian 103
Novák Arne 231, 304
Novák Emanuel 173, **196**, 304
Novák Karel 304
Novák Láďa 304
Novák Václav 110
Novák Vítězslav 234
Nováková Tereza 238, 304
Novotný František **158**
Novotný Otakar 100, 105, 106, **157**, 284, 304

Obrovský Jakub 110, 304
Ohmann Friedrich 100, 104, 109, **111**, **112**, **122**, 173, 305
Oliva Viktor **3**, 15, 16, 30, 32, **35**, **92**, 177, **202**, 305
Opočenský Gustav Roger 305
Opolský Jan 172, 305
Oppenheimer Max 305
Orlik Emil 56, 72, 80, **88**, **173**, **181**, **212**, 305
z Ottenfeldů Rudolf 305
Otto Jan 15, **35**, 54, 63, 305

Pacovský Emil 236, 305
Pachmayer Josef 55
Palacký František 67, 106, 110, **258**, **261**, **272**, 276, 277
Palissy Bernard 167
Pallme-König a Habel **200**
Pammrová Anna 171
Panuška Jaroslav 110, **219**
Parléř Petr 30, 176
Paroubek Otakar **95**, 97
Pasovský Vratislav **84**
Pekárek Josef V. 305
Pelcl Josef 305
Pfeiffer Antonín 110, **154**, 305
Picasso Pablo 72, 227, 288
Pirner Max 172, 176, 177, **203**, **218**, 230, **242**, 305
Podhajský Josef 305
Podlaha Antonín 177, 305
Podroužek J. 227
Poe Edgar Allan 176
Polívka Osvald **5**, 100, 104, 109, 110, **130**, **131**, **133**, **148**, **149**, **153**, 305
Pollak Oskar 305
Pollak Richard 305
Popp Antonín 102, 305
Prahl Roman 176
Preisler Jan **5**, **90**, 109, 110, **148**, 229, 230, 231, **250**, **253**, **254**, 306
Preissig Vojtěch **5**, **8**, 24, 25, **42**, **96**, 169, 173, 174, 175, **193**, 232, 249, 270, **271**, 278, 279, 283, 289, 306
Procházka Antonín 109, 186, 306
Procházka Arnošt 61, 175, 189, 191, **220**, 306
Procházka František Serafínský **202**, 306
Procházka Karel **224**
Prokop Holý 69
Prokop Václav **157**
Prucha Jindřich 164, **268**, 306
Przybyszewski Stanisław 27, 225, 227
Puvis de Chavannes Pierre-Cécile 72
Pynsent Robert 179, 180, 189

Rábl Otomar 306
Radimský Václav 237, 239, 306
Rádl Emanuel 57
Raffaeli Jean-François 72
Rais Karel Václav 238, 306
Rašek Karel 69, **87**, 306
Raubitschek M. J. 65
Reclus Jean Jacques Élisée 188
Redon Odilon 165
Reinhardt Max **212**
Reisner Karel **93**, 306
Rejsek Matěj 30
Renoir Auguste 72
Repin Ilja Jefimovič 71
Rieger František Ladislav 110
Riegl Alois 284
Rilke Rainer Maria 23, 24, 25, 55, 56, 67, 74, 306
Rodin Auguste, rodinovský 11, 71, 72, **91**, 165, 238, **242**, **258**, 275, 276
Roith František 306
Rokyta Jan 306
Roštlapil Václav 104, 306
Rous František 306
Rudolf II. **37**, 80
Ruskin John 170

Sabina Karel 56
Sakař Josef 104, 307
Salambo 236
Salomé 236
Salus Hugo **3**, 23, 25, 181, 307
Sapfó 97
Satra Augustin 307
Sattler Josef 71
Sauer Franta 307
Sauerová Hedda 307
Seeling Bernard Otto 109
Semper Gottfried 170
Sezima Karel 172, 307
Schauer Hubert Gordon 49, 103, 104, 169, 170, 171, 173, 182, 183, 274, 307
Scheiner Artuš **6**, **36**, 307
Schikaneder Jakub **3**, 21, 22, **40**, **43**, 61, 169, 176, 181, 183, 184, 185, **207**, **208**, **211**, 239, **250**, 307
Schlosser Robert 307
Schmoranz František ml. 180, 307
Schnirch Bohuslav 109, 307
Schroll Anton 102
Schulz Josef 307
Schuré Edouard 232
Schusser Josef 307
Schwaiger Hanuš 172, 190, 307
Schwarz Vincy 11
Schwarzenberg Karel 62
Singer Hans W. 80
Slabý František 307
Sládek Josef Václav 176
Sladkovský Karel 110
Slavíček Antonín **5**, 28, 29, 30, 31, **44**, **45**, **46**, 239, **257**, 273, 307
Smetana Bedřich 16, 110
Sodomová Joza 78
Sochor Edvard **85**, 107
Sokol E. (Karel Elgart) 18
Soukup František 54
Soukup Jan **95**
Sova Antonín **4**, 28, 57, 165, 226, 230, 237, 240, 273, 308

Spinoza Baruch 179
Stassen Franz 71
Stašek Antal 186, 308
Steiner-Prag Hugo 308
Stibral Jiří **5**, 65, 106, **145**, **151**, 308
Stretti Viktor 308
Stretti-Zamponi Jaromír 308
Studnička Alois 170, 171, 308
Styka Jan 71
Sucharda Stanislav **6**, 16, **36**, **38**, 106, 108, 109, 110, **124**, **224**, 230, 231, **248**, **258**, **261**, **272**, 275, 276, 277, 308
Sucharda Votjěch **154**
Suchý Lotar 308
Svoboda František Xaver 308
Svobodová Růžena **4**, 165, 274, 308
Sylla Miroslav 236
Sylva Taroucca Arnošt 64

Šalda František Xaver **4**, 12, 72, 104, 165, 166, 171, 177, 189, 232, 237, 274, 275, 277, 278, 308
Šaloun Ladislav **37**, **38**, 108, 110, 111, **149**, **153**, 186, **213**, **221**, 226, 233, **244**, 275, 276, 308
Šelepa Karel **31**, 32, 308
Šimáček Matěj Anastasius 308
Šimánek Josef **264**
Šimon František Tavík 230, **244**, **245**, 309
Škarda Antonín 52
Škrdlík Hanuš 78
Šlechta J. E. 78
Šlejhar Josef Karel **3**, 51, 53, 61, 184, 187, 188, 227, 309
Šmíd F. L. 79
Španiel Otakar 275, 284, 309
Špillar Jaroslav 71, 309
Špillar Karel 110, **153**, 309
Šrámek Fráňa **32**, 279, 309
Štábla Zdeněk 69
Štáfl Otakar 309
Štapfer Karel 69, **87**
Štech Václav 309
Štech Václav Vilém 283, 309
Štenc Jan **6**, **91**, 105, 106, **157**
Štroff Karel 309
Štrunc Antonín 102
Štursa Jan **6**, 56, 70, 165, **220**, **247**, **258**, **262**, **263**, 275, 277, 284, 309
Šubert František Adolf 67
Šuman Viktor 22
Švabinský Max 110, 229, 238, **241**, **242**, 309
Švagrovský August 29, 30

Táborský František 309
Taine Hyppolite, tainovský 183
Teige Karel 12
Teschner Richard 72, **88**, 173, 309
Těsnohlídek Rudolf 309
Theer Otakar **4**, 77, 164, 282, 309
Thoma Hans 71
Thorsch C. **155**
Tiffany Louis Comfort 168
Tille Václav 310
Tilschová Anna Maria 310
Toman Karel 27, 28, 310
Tomec Jindřich 310
Topič František 71, 72
Trneček Hanuš 67
Třebízský Václav Beneš 233, **246**
Tůma Ladislav 77
Turek Antonín 107
Tyl Josef Kajetán 67

Uher František 79
Uher Josef 310
Ullmann Josef 110
Úprka František 110, 186
Úprka Joža 237, 310
Urban František **208**
Urban Otto 50

Vacátko Ludvík 69
sv. Václav 108
Václavek Bedřich 183
Váchal Josef **6**, 61, 164, 235, 236, **244**, **246**, **264**, 283, 310
Valtera Matěj 104
Vančura Vladislav 102
Vejrych Jan 64, 65, **137**, 310
Vereščagin Vasilij Vasiljevič 71
Verlaine Paul 172, 176, 234, 273
Věšín Jaroslav 71, 310
Vetter Ferdinand **155**
Vilém Hanavský 66, **82**
Vilímek Josef Richard **202**
Vlček Jaroslav 310
Vocel Jaroslav Jindřich 310
Vodák Jindřich 310
Vogeler Heinrich Johann 71
Vondráček Vladislav 64, 65
Vorel Jan 189
Vosmík Čeněk 110, 310
Vrchlický Jaroslav 22, 23, 166, 176, 177, 187, 188, 229, 310
Vyhlídal Oldřich 23

Wagner Otto 103, 105
Wachsmann Bedřich ml. 310
Waigant Bohumil 310
Waltenberg J. 71
Waltner Josef 79
Watteau Antoine 227
Weiner Richard 61, 285, 289, 310
Wenig Adolf 310
Wenig Josef 68, 310
Werfel Franz 61, 225, 285, 311
Whistler James McNeill 24
Wiehl Antonín 63, 64, 67, **84**, 109, 171, 311
Wiesner Adolf 311
Wilde Oscar 227
Winter Zikmund 73, 190, 311
Wittlich Petr 16, 233
z Wojkowicz Jan 74, 311
Wurzel Ludvík 109

Zasche Josef 106, 109, **154**, **155**, 311
Zedtwitz Karel Max 62
Zeyer Jan 311
Zeyer Jan Angelo 311
Zeyer Julius **3**, 17, 23, 31, 74, 75, 98, 163, 164, 165, 166, 176, 179, 180, 181, 189, 190, 191, 229, 230, 233, 276, 288, 311
Zich Otakar 311
Ziková Luisa 311
Zindlová Vlasta **248**
Zítek Josef 104, **153**
Zola Émile 183, 186
Zoula Gustav 109
Zrzavý Jan 26, **48**, 169, 181, 236, **242**, **266**

Žantovská Hana 25
Ženíšek František 110
Župan Franta 311
Županský Vladimír **6**, 173, 311

ERRATA

Prosíme čtenáře, aby omluvili chyby vzniklé během výroby:

s. 44: obr. č. 22 A. Slavíček, Eliščin most je vytištěn
stranově obráceně

s. 208: v popisku k obr. č. 209 J. Schikaneder, Utonulá
má být letopočet *kolem 1890*

TOMÁŠ VLČEK

PRAHA 1900

Studie k dějinám kultury a umění Prahy
v letech 1890—1914

Přehled osobností pražské kultury napsali Jan Lukeš a Tomáš Vlček.
Rejstřík sestavil Josef Hobzek.
Obálka, vazba a grafická úprava
Stanislav Kolíbal a Jiří Schmidt.
Vydalo nakladatelství Panorama jako svou
4289. publikaci. Edice Pragensia. 1. vydání. Praha 1986.
Odpovědná redaktorka Věra Nosková.
Výtvarná redaktorka Věra Běťáková.
Technická redaktorka Jarmila Sojková.
Z fotosazby Garamont-Digiset
vytiskla Svoboda, n. p., Grafické závody, Praha 10.
AA 51,65, VA 53,83. 402-22-858
Náklad 16 000 výtisků.
11-098-86 09/03
Cena váz. výtisku 120 Kčs.

PhDr. Tomáš Vlček (nar. 1941) je vědeckým pracovníkem Ústavu teorie a dějin umění ČSAV a zabývá se vývojem umění 19. a 20. století. Tomuto období věnoval řadu časopiseckých studií a výstav, z nichž k nejvýznačnějším se řadí studie a výstavy věnované tvorbě Vojtěcha Preissiga, Karla Hlaváčka, problematice malby (Světlo v českém malířství generace osmdesátých a devadesátých let) a plakátu (Český plakát 1890—1914). Knižně publikoval: Současný plakát (Odeon 1976 a 1978), Současná keramika (Odeon 1979), Honoré Daumier (Odeon 1981), Jakub Schikaneder (Odeon 1986).

11-098-86
09/3
Cena váz. výtisku 120 Kčs

Panorama